ROSARIO ASSUNTO

IPOTESI E POSTILLE SULL'ESTETICA MEDIOEVALE

CON ALCUNI RILIEVI SU DANTE TEORIZZATORE DELLA POESIA

MARZORATI EDITORE MILANO

ROSARIO ASSUNTO

IPOTESI E POSTILLE SULL'ESTETICA MEDIOEVALE

CON ALCUNI RILIEVI SU DANTE TEORIZZATORE DELLA POESIA

MARZORATI EDITORE MILANO

Proprietà letteraria riservata

© Copyright 1975 by Marzorati - editore, Milano

INDICE

Messaggio ai lettori . . . . . pag. 7

Premessa sulla civiltà medioevale considerata come civiltà estetica . . . . . » 11

Introduzione all'estetica di Dante . . . . . » 53

L'eredità neoplatonica e la poetica dell'anagogia nel pensiero estetico di Dante . . . . . » 71

Delectatio e beatitudo . . . . . » 89

Dante e la parola come presenza sensibile del pensiero . . . . . » 119

Appendice: Dante, Giotto e l'arte figurativa nel pensiero medioevale . . . . . » 133

Indice dei nomi . . . . . » 153

È buona regola, quando si dà alle stampe un libro, giustificarlo con la esposizione dei motivi dai quali l'autore è stato sollecitato. Cosí, nel pubblicare, raccolti in unico volume, alcuni saggi finora dispersi in atti congressuali, riviste e miscellanee italiane e straniere non sempre di facile accessibilità, debbo in primo luogo ringraziare gli amici e colleghi, italianisti e storici dell'estetica, che piú volte mi hanno esortato a mettere quei miei studi (sia pure ritoccandoli e correggendoli, come sempre accade, fin sulle prime bozze, non senza dar fastidio ai tipografi con i quali mi scuso) a disposizione degli studiosi, pochi o molti che siano, i quali non ritengono sia da penalizzare, in nome di troppo imperiosi luoghi comuni oggi imperversanti, lo studio del Medioevo, e dell'estetica medioevale, e di Dante: nella cui opera sono presenti, teorizzati e realizzati a un tempo, non pochi fra i motivi dominanti dell'estetica medioevale stessa, e della civiltà medioevale tout court: *della quale civiltà, l'aspetto estetico non è certo il meno rilevante e il meno dotato di fascino, indipendentemente dalle piú o meno arbitrarie e piú o meno idoleggianti mitizzazioni che in epoca romantica e post-romantica, fino a Proust incluso, ne vennero fatte — e non senza buoni motivi storicamente: giacché quelle mitizzazioni apologetiche e idoleggianti erano risposta necessaria alle non meno mitizzatrici stroncature e condanne che del Medioevo, della sua civiltà, ivi comprese l'arte dei mosaici e delle vetrate, l'architettura delle cattedrali e dei palazzi pubblici e dei castelli, nonché la poesia latina e volgare, vennero fatte in età illuministica e tuttora vengono ripetute, non senza, talvolta, una accentuazione ideologicamente intimidatrice. Ma su codesta tematica basterà rinviare ad un libro definitivo: quella* Polemica sul Medioevo *di Giorgio Falco, che nei quaranta e piú anni dalla prima edizione in volume (1933) nulla ha perduto del suo vigore e del suo rigore; e la cui ristampa, per merito*

di uno studioso e di una casa editrice ai quali bisogna davvero dir « grazie », avrebbe meritato, un anno addietro o poco piú, l'accoglienza che anche la grande stampa dovrebbe fare agli avvenimenti di fondamentale importanza per la cultura[1]*. Cosí non è stato, ed i motivi sono fin troppo noti, sono gli stessi per cui non di rado accade di leggere o di ascoltare proposte che vorrebbero fosse messa al bando dai programmi scolastici la lettura di Dante — e le argomentazioni di quelli che le formulano e le caldeggiano in nome magari di piú o meno autentiche esigenze dei giovani, sono tali da meritare a chi quelle argomentazioni espone in modo piú o meno ricattatorio, il trattamento che Dante in persona, nel canto diciottesimo dell'*Inferno, *riservò al bolognese Venedico Caccianemico, al cittadino di Lucca Alessio Interminei o Interminelli...*

Troppo forte, al cospetto di certo corrente antidantismo (tanto meno giustificato, poiché privo di fondamenta critiche, di quello, ai suoi tempi, del Bettinelli), potrebbe esser la tentazione a scrivere una ennesima Difesa di Dante, *un ennesimo libro sulle* Bellezze di Dante. *Ma la migliore, anzi l'unica maniera, per chi fa professione di filosofo estetico, di scendere in campo a difesa di Dante e della sua poesia, rimane quella di studiare il pensiero di Dante dal punto di vista della propria disciplina di studio. È quello che ho fatto nei saggi dedicati all'estetica di Dante, e scritti tra il 1965 e il 1972, che ho qui radunati (senza alcuna pretesa di esaurir l'argomento, da me in precedenza affrontato sotto altri punti di vista, e studiato anche in trattazioni che qui sarebbero state fuori posto), ad essi premettendo un lungo saggio in cui ho cercato di mettere a fuoco gli aspetti per i quali la civiltà medioevale, che culmina in Dante, si qualifica come* una *civiltà estetica, differente, nella sua peculiarità da tutte le altre civiltà (in quanto sono anch'esse tutte quante esteticamente qualificabili) ed in questa sua specifica esteticità — che può essere lecito rimpiangere, ma non si può richiamare*

[1] Giorgio Falco, *La polemica sul Medioevo*, nuova edizione a cura di Fulvio Tessitore, Napoli, Guida editore, 1974.

in vita senza rischiare di contraffarla, o addirittura di metterla in caricatura — merita di essere studiata da vicino: con una attenzione amorosa, e si dica pure appassionata, che non deve però soverchiare il distacco critico necessario affinché il nostro studio risulti di qualche profitto, cosí sul piano della conoscenza storica, in quanto faccia dell'estetica il centro del proprio interesse, come sul piano della teoresi speculativa.

In uno studio come quello dell'estetica, nel quale chi scrive ha da un pezzo identificato il senso della propria vita per quel tanto che essa può valere come un servizio reso agli altri, la ricerca storica, la partecipazione attiva del gusto e la riflessione rigorosamente logica si alimentano e sorreggono a vicenda, passando continuamente l'una nell'altra. Nessuna meraviglia, dunque, se l'indagine storica si appoggerà talvolta a riferimenti teoretici, oppure fornirà alla teoresi le proprie risultanze ed i propri strumenti; e nessuna meraviglia se nel parlare di cose del passato si sentirà vibrare la sollecitudine alle vicende del nostro tempo, cosí come il rigore della meditazione trapassa, non di rado, in appassionata lettura di testi o nel sentimento vivace di certe sperimentate bellezze dell'arte. E non è improbabile, per quanto vigile sia stata la mia cautela critica, che questo confluire in un solo discorso di interessi diversi, variamente sollecitanti, mi abbia fatto incorrere in quegli sfalsamenti di prospettiva, in quelle improprietà di giudizio, delle quali, ognuno che di certi studi abbia pratica, sa come insidiosamente stiano in agguato, per cosí dire, dietro le spalle dello studioso: pronte ad approfittare di qualche momentaneo abbandono della fantasia, di qualche suggestione speculativa inducente all'estemporaneo categorizzare; o anche, perché no?, dell'appassionarsi del gusto, in un senso o nell'altro, che alla pagina conferisce piú del dovuto i colori dell'elegia o quelli della irritazione.... E spero che la constatazione di siffatti errori, nella misura in cui io possa qui esservi incorso, invogli altri studiosi, siano essi teoreti o storici dell'estetica, a sviluppare per conto loro l'uno o l'altro punto della ricerca o della riflessione, portandolo verso risultati piú maturi, meno opinabili.

Ancora poche parole, prima di accomiatarmi da questo

libro, la cui prima progettazione risale all'autunno del 1965, quando in occasione del Centenario Dantesco (e chi poteva allora prevedere la penalizzazione di Dante, la sua esclusione, in certi casi, dai programmi di studio universitari?), ebbi a partecipare ad una tavola rotonda che sulla poesia, il pensiero e l'estetica, appunto, di Dante era stata in Todi organizzata dal Centro di Studi sulla Spiritualità Medioevale, avente sede presso l'Accademia Tudertina. Con la sua indiscussa autorità scientifica, la presiedeva un maestro della storia medioevale quale fu Arsenio Frugoni, dal quale avevo avuto l'onore di essere invitato. Recente era allora la nostra amicizia, che successivi incontri dovevano rafforzare, cementandola con reciproca simpatia. Questo fino al giorno in cui un malaugurato incidente di strada troppo presto ci privò di uno studioso della statura scientifica e umana di Arsenio Frugoni. Era giusto che il suo nome venisse qui ricordato.

R. A.

Urbino - Roma, marzo 1975

PREMESSA
SULLA CIVILTÀ MEDIOEVALE CONSIDERATA COME CIVILTÀ ESTETICA *

* Il testo di questa *premessa*, che sviluppa argomenti trattati nella relazione introduttiva al Convegno di Studi su *Musica e arte figurativa nei secoli X-XI*, svoltosi in Todi, presso l'Accademia Tudertina nell'ottobre 1972, era stato dapprima pubblicato, in forma alquanto diversa negli *Atti* di quel Convegno, editi in Todi nel 1973.

Quanti hanno letto *Agosto 1914* di Aleksandr Solženitsyn, ricorderanno certo quel capitolo cinquantottesimo in cui la professoressa di storia Olda Orestovna Andožerskaja, arrivata per insegnare storia in una Scuola Superiore Femminile, viene contestata (con argomenti che tutti piú o meno abbiamo ascoltati o letti, in questi ultimi anni) dalle allieve progressiste (eredi dirette di certe ragazze messe in caricatura da Dostoevskij nei *Demòni*, nell'*Idiota* e altrove) che si rifiutano di studiare il Medioevo; anzi, come dice una di costoro: l'*inutile, tetro Medioevo*. Ma forse non sarà male rileggere alcune battute del dialogo che Solženitsyn (la cui concezione del Medioevo europeo e della sua civiltà sembra discendere, direttamente o con la mediazione dello spiritualismo russo, da quelle di Novalis e di Ruskin) evoca da una Russia ancora zarista: nella quale, come egli scrive, *il fato del professore che gli studenti consideravano un reazionario* era « disprezzo; boicottaggio delle lezioni e dei libri, inevitabile, suo allontanamento senza gloria... ». Cosí, quando la professoressa ricorda che, « Se si toglie il Medioevo, la storia dell'Occidente resta spezzata e forse non capirete nulla nemmeno del frammento piú moderno », una saputella di buona famiglia si affretta a replicare che « praticamente tutta la storia dell'Occidente e tutto ciò che ci è necessario attingerne, comincia dalla Rivoluzione Francese... » — non senza che un'altra sua pari intervenga a farle eco, *à bouche de pérroquet*: « ...Dal secolo degli Illuministi... ». E converrà andare avanti, ché certe battute del dialogo immaginato dallo scrittore russo sembrano scritte da chi, negli anni 1968-1971, abbia ascoltate al magnetofono talune discussioni non dirò tra studenti, che sarebbero giustificabili, ma tra professori *à la page* delle università occidentali; o da uno che abbia letto quello che gli esperti di quistioni universitarie scrivono su giornali piú o meno autorevoli, e proclamano nelle piú o

meno orchestrate trasmissioni televisive: « Olda Orestovna pareva ascoltare cose già note, e, arcuando leggermente le labbra: 'Errore d'un modo di pensare tutto affrettato: scoprire il ramo e scambiarlo per tutto l'albero. L'illuminismo occidentale è soltanto un *RAMO* della cultura occidentale e forse nemmeno il più fruttifero. Esso si dirama dal tronco, non sale dalla radice.' — 'E cos'è piú importante?' — 'Bene, se volete, il piú importante è la vita spirituale del Medioevo. L'umanità non ha conosciuto né prima né poi una vita spirituale cosí intensa, che prevaleva sull'esistenza materiale.' — ... [...] ... — (Tutt'e due le *ragazze*) 'Ma scusate! Come si possono dedicare oggi le nostre energie al Medioevo occidentale? In che aiuta questo la liberazione del popolo? E il progresso generale?... ».

Ma non siamo qui per studiare criticamente Solženitsyn, e nemmeno per verificare il giudizio che sul Medioevo formula il personaggio di Olda Orestovna, o quello delle studentesse *contestatrici* di tale giudizio; sebbene alcune battute che abbiamo or riportate lascino supporre in Solženitsyn un lettore di Flaubert: del Flaubert, dico, al quale dobbiamo quei personaggi davvero immortali che sono Bouvard e Pécuchet reincarnatisi in ogni generazione, in ogni situazione storica: di cui gli eterni Bouvard e Pécuchet sempre puntulmente ripetono, le *idées reçues*: magari amplificandole, oggi, con l'aiuto di quella macchina per fabbricare in serie i cervelli che sono i *mass-media* tanto cari ai pedagogisti e riformatori — in molti dei quali vive oggi lo spirito di Bouvard e Pécuchet, o quello delle loro eredi solženitsyniane: Varja di Velikie Luki, Varja di Pjatigorsk... E tra le *idées reçues*, quella secondo la quale il Medioevo sarebbe stato un tempo di tenebrosa barbarie è davvero tra le piú dure a morire. Chi di noi, per esempio, non ha sentito piú d'una volta adoperare l'aggettivo *medioevale* per designare persona incolta, primitiva, sporca, fanatica? Ancora qualche anno addietro, e su una rivista edita da un sodalizio che istituzionalmente dovrebbe difendere i monumenti, le opere d'arte, i paesaggi, le architetture spontanee, era possibile leggere un commento sulla rovina a cui vanno incontro le costruzioni rustiche della

Pianura Padana; e vi stava scritto che l'abbandono dei campi, al quale quella imminente rovina è dovuta, rappresenta, per l'Italia, *la liberazione dal Medioevo. Finalmente*!, aggiungeva l'articolista. Ma sarebbe pleonastico attardarsi nella confutazione di pregiudizi di codesto genere: se li ho ricordati, è perché la loro vitalità è davvero ostinata, tenace; a tutti i livelli, anche accademici altamente qualificati; né tocca a me, che medioevalista non sono, ma studioso di estetica, rievocare, sia pure sommariamente, la storia di pregiudizi antimedioevali, la loro genesi e varia fortuna. Del resto, proprio nella *estetica*, è stato a lungo dominante, e autorevolmente sostenuto (almeno, prima degli studi del De Bruyne, preceduti, giova ricordarlo da quello del Glunz sull'estetica letteraria medioevale) il pregiudizio secondo il quale il Medioevo non avrebbe avuto un pensiero estetico meritevole di questo nome. Sebbene possa risultare di cattivo gusto, in tempi di imperante e ricattatorio conformismo anticrociano, citare Benedetto Croce per dissentire da certe sue posizioni teoretiche, da certi suoi apprezzamenti critici e storiografici, dovremo qui ricordare, dalla seconda parte dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (peraltro non cosí superficiale, anche per la parte riguardante il Medioevo, come ritengono coloro che giudicano Croce per sentito dire) la frase forse piú dura nei confronti della medioevale riflessione sulla bellezza e sull'arte: « ...sopra ogni altra prevalse quella teoria n a r c o t i c a dell'arte moralistica o pedagogica, che già aveva contribuito ad addormentare il dubbio e la ricerca estetica dell'antichità, e che ben si confaceva a tempi di relativa decadenza di cultura... »[1].

Vera o falsa che fosse, quella teoria moralistica o pedagogica dell'arte sappiamo che in realtà non fu, nel Medioevo, un narcotico, almeno dal punto di vista della produzione artistica, ma un energetico; che ebbe la sua parte nella genesi di opere grandi e piccole, a partire se vogliamo limitarci all'Europa Occidentale, per lo meno dal secolo dodicesimo, per arrivare a tutto il Quattrocento nordico: al fiammingo-borgo-

[1] Dalla ottava ediz. riveduta, Bari, Laterza, 1946, pag. 192.

gnone, anzi borgognone-fiammingo *Autunno del Medio Evo* di cui Huizinga ci lasciò una descrizione indimenticabile sotto l'aspetto letterario come sul piano storiografico e, perché no?, su quello speculativo.

Opera ancora per metà medioevale, anche e soprattutto per l'intento *educativo e moralistico* che essa si propone mostrando ai fedeli come presente nei tempi l'episodio decisivo della visione apocalittica, è un fiore tra i piú splendidi, forse, della stagione autunnale evocata da Huizinga: l'*Agnello Mistico* di Gand, di Jan e Hubert van Eyck; come medioevale, nel suo intendimento simbolico e ascetico, anche se non interamente per la sua fattura artistica, possiamo considerare un'opera ancora piú tarda, l'altare, che Mathis Gothardt Neithardt detto Grünewald dipinse, in Isenheim, tra il 1512 e il 1515, per la Prioria degli Antoniti, ordine ospedaliero, dedito soprattutto alla cura del morbo di Sant'Antonio. Qui l'ufficio soteriologicamente consolatorio dell'opera d'arte è palese anche nel cartiglio della Tentazione (« Ubi eras Jehsu bone, ubi eras, quare non affluisti ut sanares volnera mea? »), e nel riferimento diretto alla terapia di quel morbo, detto il *morbo ardente*, con le erbe raffigurate al suolo, presso lo stemma del priore Guido Guersi, nel pannello della conversazione tra sant'Antonio e san Paolo. Con queste opere, certo, siamo ormai al limite dove il Medioevo, nel senso corrente della parola, finisce: ma esse appartengono al Medioevo nella misura in cui osservandole, possiamo sentirci autorizzati a rovesciare sostantivi e aggettivi, nella definizione crociana: parlare di morale e pedagogia artistiche — che è poi il senso in cui è lecito definire la civiltà medioevale una *civiltà estetica*, nella sua peculiare esteticità, diversa da quella per cui altre civiltà, e anzi, nel modo che a ciascuna è proprio, ogni civiltà, possono esser definite *civiltà estetiche* — anziché di arte moralistica e pedagogica; e l'autorizzazione può venirci da piú lontano, da testi poetici forse *minori*, ma tali che uno, quando li abbia letti una volta non li dimentica piú; come quella deliziosa sequenza detta della *rosa*, della cui origine tutto quello che è certo è la datazione al secolo dodicesimo, nella Francia del Nord, e di cui il Raby ha accettata

l'attribuzione ad Alain de Lille. Non mi permetterò di entrare in un terreno non mio, quello strettamente filologico della congetture attribuzionistiche: mi limiterò solo a sottolineare, nel rileggerla, come in essa l'assunzione, del resto non nuova, della rosa ad allegoria della condizione umana, in una parafrasi del *pulvis et umbra sumus*, si faccia, con consumata sapienza metrica e retorica, giuoco affascinante di immagini incarnanti concetti, (« fit flos fenum, gemma lutum »), di concetti sviluppanti immagini (« mane tamen hoc excludit / vitae vesper, dum concludit / vitale crepusculum »); con allitterazioni e omofonie raffinatissime, nelle quali il concetto fondamentale della caducità della vita si fa preziosissima musica di sillabe tornanti su se stesse con significato ogni volta contrario: « quae dum primo mane floret, / defloratus flos effloret »; « Ergo spirans flos expirat... »; « oriendo moriens »[2].

Sappiamo che il discorso, a questo punto, può condurre molto in alto, poiché toccare un tema come quello dell'allegoricità, anzi della intenzionale polisemia della poesia nelle

[2] Converrà riportare per intero i versi della sequenza, per comodità dei lettori; avvertendo che sono reperibili in alcune tra le piú diffuse antologie della poesia latina medioevale, come quella oxoniense: « Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum; / nostrae vitae, nostrae mortis, / nostri status, nostrae sortis / fidele signaculum. /// Nostrum statum pingit rosa, / nostri status decens glosa, / nostrae vitae lectio: / quae dum primo mane floret, / defloratus flos effloret, / vespertino senio. /// Ergo spirans flos expirat, / in pallorem dum delirat, / oriendo moriens / Simul vetus et novella, / simul senex et puella, / rosa marcet oriens. /// Sic aetatis ver humanae / iuventutis primo mane / reflorescit paululum. / mane tamen hoc excludit / vitae vesper, dum concludit / vitale crepusculum. /// Cuius decor dum perorat / eius decus mox deflorat / aetas in qua defluit. / Fit flos fenum, gemma lutum, / homo cinis, dum tributum / huic morti tribuit ». E sull'importanza di questa poesia come testimonianza dell'allegorismo medioevale, della sua pregnanza teorica, della sua stimolatrice forza poetica, non resta che rinviare alle considerazioni del De Bruyne, il fondatore, giova ripeterlo, degli studi di estetica medioevale – e, sotto piú di un aspetto, lo scopritore filosofico del pensiero estetico del Medioevo. V.: *Études d'esthétique Médiévale*, II, *L'époque romane* (4, *L'allegorisme universel comme vision esthétique*), vol. II, Brugge, 'De Tempel', 1946, pag. 338 sgg. Va ricordato, naturalmente, quanto, sulla topicità della rosa come immagine allegorica, scrisse Ernst Robert Curtius, in *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 2ª ed., Bern, Francke Verlag, 1954, pag. 134 sgg., 323 sgg. Sulla sequenza *Omnis mundi creatura*, il suo valore allegorico condizionante la sua significatività poetica, Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters* (1937), nuova ediz.: Frankfurt/Main Klostermann, 1963, pag. 334. E sulla bellezza del mondo come allegorismo universale (nel senso di Ugo da San Vittore), ivi, p. 175 sgg.

concezioni medioevali, ci porta diritto diritto alla constatazione che la concezione della poesia polisemica, nella quale dal senso letterale si passa al senso allegorico, dal senso allegorico al senso morale, dal senso morale al senso anagogico, fu stimolante, e non narcotico per un poeta che la formulò teoricamente in modo assai chiaro, e si chiamava, nientedimeno, Dante Alighieri fiorentino. E davvero (se permettono quei professori di italiano o di filosofia i quali, con argomenti degni di Bouvard e Pécuchet, sostengono, a voce e per iscritto, e lo insegnano ai loro scolari, che la *Commedia* non ci dice piú nulla e non merita piú che la si legga...) non potremmo leggere la *Commedia*, ed apprezzarla in tutta la sua inesauribile attualità, se il suo significato letterale, che è quello di un avventuroso, variatissimo, divertentissimo resoconto di viaggio, non ci coinvolgesse, è il caso di adoperare questo vocabolo oggi assai sfruttato, in quanto uomini pensanti; se l'esperienza del viaggio che l'autore ci racconta in modi talvolta rudemente scherzosi, e magari, a tempo e luogo, con qualche sano turpiloquio, non la vivessimo anche come una ricerca di pensiero. Una ricerca in cui la tensione per la verità è tensione vissuta, non mera curiosità intellettuale, e la meditazione è vita; e le risposte sono gioiose quanto sofferta è la loro attesa, la penuria di verità che mette in cammino il filosofo, e lo induce al filosofare come ad un viaggio di esplorazione: durante il quale non si fa solo del faticoso e gioioso alpinismo, come nella salita del Purgatorio, dalla spiaggia d'argento alla foresta e ai giardini che stanno sulla vetta, ma bisogna anche scendere nel buio delle caverne, degli antri sotterranei (è il carattere di resoconto speleologico che a volte ci affascina nella prima cantica); e ivi guardare il male in faccia, affrontando i mostri e i demòni, fissando bene, per poterla descrivere agli altri quella *deformis formositas ac formosa deformitas* (come a suo tempo aveva scritto san Bernardo) che prima di comparire nei versi di Dante era stata scolpita, con il medesimo intendimento, nelle facciate e sui capitelli delle cattedrali romaniche. Viaggio nello spazio e sia pure uno spazio immaginario come viaggio del pensiero; viaggio che conosce gli scoramenti e le vertigini (« e se 'l passar piú

oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto... »; « ...e io rimagno in forse, / che sí e no nel capo mi tenciona... »), ma conosce anche la gioia dell'apprendimento, della raggiunta chiarità della mente, che è anche pace interiore, il placarsi di una antica inquietudine: « Cosí la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa ».

La gioia della conoscenza totale alfine raggiunta è anche la gioia del viaggiatore arrivato alla meta (« Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia, / ... [...]... / tal era io... »); ed il piacere della conoscenza, la felicità che essa ci procura, viene riferito come un piacere *estetico*: piacere della contemplazione inesauribile di una verità che in quanto tale è bella, (stiamo sfiorando qui il problema dei *trascendentalia*, e del posto che tra essi ha la bellezza), e uno non si sazia mai di rimirarla, desideroso di imprimersela bene in mente, per poterla comunicare agli altri: « E quasi peregrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando, / e spera già ridir com'ello stea, / su per la viva luce passeggiando, / menava io li occhi per li gradi, / mo sú, mo giú e mo recirculando... ». Né saprei trovare in alcun moderno trattato di estetica, anche tra quelli scritti da autori i quali menano vanto del loro empirismo, del loro ripudio di metafisica teoresi, una descrizione sperimentale che sia esatta e aderente come questa in cui il medioevale poeta-teorico riferisce la modalità del godimento estetico. Sia che uno osservi un quadro, sia che visiti una architettura, sia che legga una poesia o ascolti una musica (o anche si trovi a godere delle cosí dette *bellezze di natura*: sempre più rare, a dir poco, in questo nostro mondo che da un pezzo si è liberato, dicono, dalla contemplativa mentalità medioevale...), sempre il godimento della bellezza è un *ricirculare*, un tornare sul già visto o sul già ascoltato, un fissare uno per uno i particolari, e dall'uno andare all'altro, per apprezzarli isolatamente, e poi ripercorrere il cammino già fatto, per cogliere il nesso che tiene insieme i particolari, e li unifica lasciando ciascuno di essi autonomo in se stesso, proprio per il suo

essere agli altri congiunto dalla unità che lo esalta nella sua individualità invece di soffocarlo in amorfo massificatore unanimismo: « Vedi l'eccelso omai e la larghezza / de l'eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza, / uno manendo in sé come davanti ». Mi dispiace di affermare cosa che forse spiacerà a non pochi tra i miei migliori amici, ma ritengo si possa dire (e con questo segnare un punto a favore del Medioevo in una eventuale partita che opponesse la civiltà medioevale e la civiltà odierna dal punto di vista della consapevolezza teorica dell'esperienza del bello...) che la terzina dal verso 46 al verso 48, nel canto trentesimoprimo del *Paradiso*, la terzina che culmina in questo pregnantissimo gerundio *recirculando*, descriva il godimento estetico in modo che all'esperienza effettiva corrisponde per lo meno quanto uno tra i piú acuti passi di *Art as experience* di Dewey, la cui verità è quella di una parafrasi della terzina dantesca: « ...le varie parti sono collegate l'una all'altra e non si susseguono semplicemente tra loro. E le parti, attraverso l'esperienza del loro vincolo, si muovono verso un compimento e una conclusione, e non semplicemente verso una cessazione nel tempo. Inoltre questo compimento non attende che tutta l'impresa sia finita. Nella coscienza esso viene anticipato continuamente e viene ripetutamente assaporato con speciale intensità »[3]. E non credo sia indice di faziosità medioevaleggiante, privilegiare il verbo *ricrearsi*, adoperato da Dante, per quello che implica di innalzamento dell'animo sopra se stesso nel gaudio della contemplazione estetica, e in tale godimento definisce come un rinnovarsi della vita, un suo moltiplicare sé per se stessa, ricominciando in se stessa ma senza dimenticarsi di sé, quasi elevazione matematica ad una potenza più alta; privilegiarlo, questo verbo di Dante, perché in una sola parola « si ricrea », messa in rapporto con l'altra, « recirculando », dice, tutto quello che dice la « conversione di resistenza, di tensione e di eccitazioni, che in se stesse sono tentazioni alla diversione, in un moto verso una conclusione

[3] Tr. di Corrado Maltese, *L'arte come esperienza*, Firenze, 'La Nuova Italia' 1951, p. 60.

completa e appagante », in cui Dewey fa consistere *ciò che distingue una esperienza in quanto estetica*[4]. Tutto, piú qualche altra cosa ancora: l'innalzamento del piacere al di sopra della mera accidentalità dell'esperienza, quel suo investire di sé la finitezza vivente e darle il senso come se in quel godimento raggiungesse l'infinito, infinitizzasse se stessa, conservando, nell'infinitizzarsi, tutta la particolarità della propria finitezza: « me sormontar di sopr'a mia virtute ».

Non per nulla, del resto, Dante, nell'ultimo canto del *Paradiso*, lascia intendere, con modi e accenti di estrema delicatezza, come il godimento estetico, che è il culmine della conoscenza raggiunta, includa in sé (oltrepassandolo quanto l'infinito oltrepassa il finito pur includendolo in sé, e di sé valorizzandolo nella misura in cui in esso si riflette) la tensione estrema e l'improvviso abbandono del godimento erotico: « E io ch'al fine di tutt'i disii / appropinquava, sí com'io doveva, / l'ardor del desiderio in me finii ». E verrebbe voglia di ricordare come certe assimilazioni tra godimento dell'arte e godimento erotico, anzi, per chiamare le cose col loro nome, tra godimento dell'arte e piacere sessuale (che sono diventate luoghi comuni dell'odierno utopismo radicale) fossero già presenti in quel pensiero medioevale di cui Dante ha fornito in poesia la sintesi piú alta. Presenti, ma al rovescio: nel senso (da ritenersi, credo, piú conforme a ragione) che non il godimento dell'arte sia un'ombra o una traccia del piacere sessuale, ma che il piacere sessuale assomiglia al piacere estetico: il quale è in esso per cosí dire, fisicamente adombrato; e si completa nel godimento dell'arte, la cui pienezza e assolutezza è in questa sua capacità di congiungere in sé la vita, anche come vita fisiologica, e il pensiero: di esser pensiero di sé consapevole e in sé pienamente appagato, e come pensiero rivivere, pensandolo, il piú intenso e profondo piacere della vita fisiologica, quello appunto, del congiungimento amoroso.

L'esperienza della poesia, allora, come esperienza nella quale, come in tutta l'esperienza dell'arte, si trova coinvolta

[4] *ivi*, p. 69.

la totalità dell'essere umano: questo, e non meno di questo, è il senso della dottrina polisemistica della poesia; quale del resto, nella prima metà del nostro secolo tentò con efficacia di farla rinverdire Walter Benjamin, riscoperto, oggi, come teorico avanti lettera delle neo-avanguardie piú o meno radicali. Una esperienza che include in sé, oltrepassandole e infinitizzandole, tutte le esperienze della vita, in tutti i loro aspetti; e che è forma di tutto il sapere; e in questo suo congiungere l'infinità del sapere, anche filosofico e scientifico, alla finitezza dell'esperienza vissuta, trasforma totalmente la vita, la esalta innalzandola sopra la propria accidentalità e finitezza; la rinnova liberandola da quanto in essa è misero e caduco: e per questo è davvero esperienza moralizzatrice e purificatrice. È l'unità del senso morale e del senso anagogico, come Dante la teorizzò nel libro secondo del *Convivio*: « ...Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilitade di loro e di loro discenti... [...] ... Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si espone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria, sí come veder si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Ché avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate... »[5]. E possiamo ora vedere come questa dottrina della poesia poetizzi se stessa, e si renda poeticamente partecipabile. Rileggeremo, dunque, certi versi, certe terzine degli ultimi canti del *Paradiso*; quelli in cui l'esperienza vissuta del poetare come esperienza totale (« cosí, quasi di valle andando a monte / con li occhi, vidi parte ne lo stremo / vincer di luce tutta l'altra fronte ») riferisce e insieme realizza in sé, come una possibilità aperta a tutti i lettori, la trasformazione totale dell'esistenza; raggiungimento della pienezza dell'essere: non

[5] II, 1, in: DANTE, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 163-164.

già nella negazione e nel rifiuto della vita vissuta, ma nella sublimazione che esalta la vita in se stessa e sopra se stessa, infinitizzandola, proprio nel suo essere vita vissuta. In quella sublimazione, sicuro, che oggi in molti modi viene combattuta, tanto che si scrivono libri appositi per desublimare l'eros, o l'arte — e poi ci si scandalizza, sia detto incidentalmente, se i giovani a cui abbiamo preparato un mondo tutto desublimato, negando loro, o atrofizzando in loro, fin la possibilità della sublimazione artistica o poetica o amorosa, ricorrono ai surrogati, che tutti sappiamo quali siano... Ma riviviamo, per un momento quella sublimazione medioevale della quale Dante dice di aver fatto esperienza: « O donna in cui la mia speranza vige, / e che soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue vestige, / di tante cose quant'i' ho vedute, / dal tuo potere e dalla tua bontate / riconosco la grazia e la virtute. / Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt'i modi / che di ciò fare avrei la potestate. / La tua magnificenza in me custodi, / sí che l'anima mia che fatt'hai sana, / piacente a te dal corpo si dismodi ». E se qui culmina l'esposizione della poesia come esperienza sublimante, piú avanti tutti i lettori potranno far propria la sublimazione, vivere nei versi, nella luminosità verbale dei versi, l'abbagliamento orgoglioso di Dante; sí che nel godimento della lettura, ognuno di noi sperimenti l'anagogicità della poesia, e si senta diventare *altro*, partecipe di quella grazia della quale il poeta si vanta destinatario: « Io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi. / E mi ricorda ch'io fui tanto ardito / per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito. / Oh abbondante grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce etterna, / tanto che la veduta vi consunsi! / ... [...] ... / Cosí la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa. / A quella luce cotal si diventa, / che volgersi da lei per altro aspetto / è impossibil che mai si consenta... ».

Non intendevo, però dedicare a Dante tutta intera la presente introduzione teorica: se a Dante, anticipando sui saggi

che seguono, ho fatto cosí numerosi riferimenti esemplificativi, è perché nel suo poema, quando lo si legga come è scritto, alla luce delle dottrine estetiche che il poeta professava e che indubbiamente lo stimolarono a scrivere, le concezioni del Medioevo sul bello e sull'arte raggiungono uno dei loro vertici; e ci consentono di ripensarle teoreticamente, storiograficamente ricostruendole, nel momento stesso in cui esteticamente le viviamo, per la misura in cui le loro idee si sono fatte realtà di poesia; e di questa ci renderemo conto piú avanti. Sappiamo però che basta un minimo di conoscenza del pensiero estetico medioevale, riferito alla realtà dell'arte, ed alla vita, alla storia di cui l'arte medioevale era e rimane espressione (e non soltanto, come per troppo tempo si è fatto, alla storia della filosofia: questo vale per il pensiero estetico di tutti i tempi e di tutti i luoghi; anzi, per tutte le filosofie, in quanto sono sempre delle estetiche: Leibniz, per fare un esempio lontanissimo dal nostro odierno tema di studi, non lo si capirà mai cosí bene come quando lo avremo letto tenendo presenti i nessi strettissimi del suo pensiero con il gusto dell'Europa tardo-barocca e rococò...), basterà, dicevo, un minimo di conoscenza del pensiero estetico medioevale come autoconsapevolezza teorica dell'arte e del gusto medioevali in tutti i loro aspetti e tutte le loro fasi, per rendersi conto che non solo in poesia si realizzò la polisemia da quell'estetica in tanti modi teorizzata — e forse il filosofo che piú e meglio degli altri seppe definirla fu Ugo da San Vittore —; e che se anagogico, oltre che morale e allegorico, era il senso delle scritture poetiche, come le pensavano e le redigevano gli uomini del Medioevo, allegorico, morale, anagogico era il senso di tutte le opere d'arte, e, in primo luogo, dell'architettura.

Parlare dell'anagogicità dell'architettura medioevale, dopo aver ricordato il senso anagogico che Dante attribuiva alla poesia, e dopo aver sperimentata questa anagogicità della poesia rileggendo qualche terzina del *Paradiso*, vuol dire, necessariamente, tornare sull'antichissima e a prima vista abusata analogia della *Divina Commedia* e delle cattedrali gotiche. In realtà, non si tratta di una analogia, ma di un

parallelismo originario: nel quale trova conferma l'interpretazione della civiltà medioevale come civiltà che è *estetica* nel senso che la religione, la cui decisività per la civiltà e la cultura del Medioevo non staremo qui ad apologizzare o a deprecare, era una religione che realizzava se stessa in forme di assoluta esteticità, e non estraniava gli uomini dal mondo lasciando il mondo come era, ma induceva gli uomini a trasformare il mondo, a realizzare sulla terra quel sopramondo di cui essa recava la promessa; a trasformare il mondo, appunto, esteticamente: realizzando il sopramondo come bellezza *nel* mondo terreno, bellezza *del* mondo terreno: bellezza per cui il mondo terreno (che nel Medioevo era sudicio, misero, brutale per lo meno quanto è sudicio, misero, brutale, *questo nostro* mondo di oggi) era anche un *altro* mondo: mondo di non immaginario ma sensibilmente percettibile splendore estetico: godibile, *da tutti*, con i sensi del corpo, con la vista, con l'udito, col tatto. Ed era bellezza, ripeto ancora, a tutti accessibile; anzi, fatta apposta per parlare a tutti: per parlare, ricordiamolo, ai *poveri*; e dare ad essi una ricchezza, una felicità che nessuno avrebbe potuto togliergli. Bellezza come sorgente di felicità uguale per tutti; instaurazione di quella perfetta uguaglianza che mostravano, rivelandola, i rilievi di Orvieto oppure le statue sulla facciata di Chartres (sulla cui programmaticità polisemica, condizionata e condizionante a un tempo, rispetto al rapporto estetico con l'architettura, non resta che rinviare allo studio del Katznellenbogen[6]: non solo nella loro fattura, per goder la quale non era necessario aver fatto alcun corso di studi (né l'aver fatto un corso di studi privilegiava in alcun modo, nel godimento di essa), ma anche nella evidenza dei loro significati; che erano significati coinvolgenti la sorte definitiva dell'uomo, in quanto non fa distinzione tra potenti e umili, tra dotti e indotti. E oggi, in tempi di *civiltà dell'immagine* (ma di immagini esteticamente neutre, di sola comunicazione), in era, come si dice, post-gutenberghiana, ha pure qualcosa da insegnarci l'esemplare chiarezza didattica di una *Biblia pauperum* come quella della biblioteca arci-

[6] v. Adolf Katznellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, John Hopuins Press, 1959.

vescovile di Esztergom (peraltro assai tarda), dove in ognuna delle quaranta pagine la concordanza tra Antico e Nuovo Testamento risulta dalla disposizione delle immagini, dalla loro sequenza, dal fascino della fattura. Dalla *bellezza*, diciamo: che era una condizione sopramondana accessibile, nel mondo, a chiunque: che quando una abbia tentato di riviverla, riuscendovi piú o meno, entro i limiti consentiti dalla propria differente temporalità storico-culturale, sa come e quanto sviluppi ed affini le capacità percettive; e faccia sentire in noi una vitalità piú intensa, piú ricca, piú *disponibile* della vitalità ordinaria: trasportandoci anche fisicamente in una dimensione diversa; sicché nello sperimentarla ci sentiamo come alati, leggeri di una leggerezza incorporea, quasi fossimo passati ad una nuova, strabiliante dimensione — senza che per questo si debba ricorrere a merci di sorta, a pastiglie e fiale e siringhe: perché la bellezza che nella civiltà medioevale era forma di una esperienza religiosa la quale non ancora conosceva il *Kitsch* devozionale da cui la religione è stata nel nostro tempo esteticamente screditata, quella bellezza non era mercificata né mercificabile. Non si pagava il biglietto d'ingresso, per accedere alle funzioni, in Chartres, in Amiens, in Siena e in Pisa e in Orvieto — e nemmeno in San Marco di Venezia...

Diremo allora che la religione medioevale, in quanto era fondamentalmente una religione *artistica* (adopero questo vocabolo nel senso in cui riferendolo al mondo antico, lo adoperò Hegel in una certa fase della sua filosofia, quella che troviamo documentata nel cosiddetto *sistema di Jena* e nella sezione settima della *Fenomenologia dello spirito*, nel capitolo che si intitola, appunto, alla *Kunstreligion*...) identificava in sé l'assoluta trascendenza e l'assoluta immanenza. Nell'arte, infatti, che non era mai arte per se stessa, ma, in quanto arte religiosa era arte *della* religione, la trascendenza del sopramondo si faceva forma reale del mondo, il sopramondo si costituiva non solo come il radicalmente *altro*, il *puro al di là*, ma anche come l'assolutezza estetica e la radicale alterità in se stesso, come *bellezza*, del mondo terreno, dell'*al di qua*: la cui ruvidezza e lordura e bruttura e violenza si facevano contenuto di una forma nella quale la violenza era diventata mansuetudine, la

lordura splendore, la ruvidezza graziosità ed eleganza. La vita giornaliera, con tutto il peso della sua miseria e del suo dolore, *fit flos fenum, gemma lutum*, diventava contenuto di una forma artistica nella quale si conteneva anche l'assolutamente *altro* della vita giornaliera sulla terra, l'opposto della vita giornaliera: la misericordia che ammansisce i violenti, la luce che spazza via le lordure, la dolcezza che lenisce le piaghe, e la giustizia che raddrizza i torti. Ed all'interno dell'arte, in quanto l'arte era forma della vita, ambiente e cerimoniale e rito della vita, l'unità della giornaliera miseria e del giornaliero dolore con il loro ideale contrapposto, portava il *sopramondo nel mondo*, configurava come assoluta immanenza, *bellezza del mondo* e sua metamorfosi, la trascendenza assoluta per cui il sopramondo era anche l'oltre-mondo, radicalmente *altro* rispetto al mondo. Non insisteremo più a lungo sul significato, da questo punto di vista della cattedrale gotica: tutto quello che c'era da dire, in sede di ricostruzione storico-critica è stato detto da un pezzo, sia pure con divergenze metodologiche e interpretative, da studiosi come Sedlmayr, come von Simpson. E se oltre alla critica vogliamo, come del resto è giusto, rammentare l'apologetica (l'apologetica, dico, interna alla cultura moderna) dobbiamo ricordare che sono del 1880, quasi un secolo addietro, le conferenze che Ruskin tenne a Eton, dopo un suo rinnovato viaggio nella Francia del Nord; e che dovevano svilupparsi nel saggio sulla *Bibbia d'Amiens*, libro come tutti sanno carissimo a quell'innamorato del medioevo gotico che fu Proust, il quale doveva tradurle in francese, nel 1903. « Noi parliamo come folli e miserabili di simboli e di allegorie: nell'antica architettura cristiana, tutte le parti dell'edificio devono esser lette nel loro significato preciso; la cattedrale è per i suoi costruttori la Casa di Dio, essa è circondata, come quella di un re terrestre, di abitazioni minori per i suoi servitori; e le gloriose sculture del coro, quelle della sua cinta esterna e quelle dei suoi intagli in legno, ...[...]..., erano in realtà il mezzo del carpentiere di Amiens di rendere al suo Maestro-Carpentiere bella la casa e nello stesso tempo di dimostrare la sua abilità innata e senza ri-

vali di carpentiere, davanti a Dio e davanti agli uomini... »[7]: sono parole, appunto di Ruskin, nella *Bibbia d'Amiens*. Ma di Ruskin, il suo piú appassionato esegeta, Robert de la Sizeranne, non disse forse, a suo tempo (1895-1897), aver egli sognato « qu'en restituant au monde la Beauté ...[...]... il lui restituerait du même coup le Bonheur... »?[8] E la « beauté » idoleggiata da Ruskin, quella bellezza che era anche felicità morale e sociale, era, appunto, secondo lui, la bellezza del Medioevo, la bellezza delle cattedrali gotiche — né a questa ruskiniana visione del Medioevo (arbitraria, certo, ma non piú arbitraria di quella secondo la quale il Medioevo sarebbe stato età di barbarie e tenebre) possiamo pensare senza risalire al suo piú vistoso, anche se indiretto, precedente storico: a quel piccolo saggio, *Cristianità o Europa*, che Novalis scrisse mentre moriva il secolo piú ostile al Medioevo (almeno cosí di solito si crede); e che doveva essere il modello di tutte le piú o meno fantasiose e faziose riabilitazioni romantiche dell'età medioevale: « Mit welcher Heiterkeit verliess man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süssen Düften erfüllt und von heiliger erhebender Musik belebt waren... »[9] — « ...Con quale serenità si lasciavano le belle riunioni nelle chiese misteriose, che erano ornate di edificanti immagini, piene di dolci vapori e animate da una musica santamente edificante... »[10].

Il Medioevo di Novalis, come quello di Ruskin, non è però il Medioevo storico: è l'immagine in cui prende corpo una nostalgia, l'incarnazione di una polemica; e chi a Novalis, a Ruskin volesse ricorrere per capire il Medioevo, commetterebbe lo stesso errore nel quale incorreremmo se credessimo che la Grecia apologizzata da Winckelmann era l'antica

[7] JOHN RUSKIN, *La Bibbia d'Amiens*, a cura di Salvatore Quasimodo, Milano, Bompiani, 1946, pp. 210-211.

[8] ROBERT DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette 1904, p. 286.

[9] *Die Christenheit oder Europa* (1799), in: NOVALIS, *Schriften*, Bibliographisches Institut, Leipzig, s. d., p. 68.

[10] NOVALIS, *Cristianità o Europa*, a cura di Mario Manacorda, Torino, Einaudi, 1942, p. 4.

Grecia. Ruskin, Novalis, vanno tenuti presenti, quando si studi il Medioevo, soprattutto dal punto di vista dell'estetica, come due momenti interni di quella *idea* del Medioevo attraverso la quale è necessario si passi per recuperare, nella misura in cui questo ci è possibile, la *realtà* del Medioevo. E se Ruskin, se Novalis, nel loro nostalgico vagheggiamento si sono avvicinati in qualche modo alla realtà della cattedrale gotica nella quale l'arte posta al servizio della religione era arte *della religione* — la quale religione, peraltro era anche religione *dell'arte*, nella misura in cui, a differenza delle religioni moderne, o di quello che nel mondo moderno resta di religione, aveva bisogno dell'arte come forma in cui essa si realizzava e formulava le proprie promesse oltremondane, anticipandone l'adempimento qui, sulla terra, non è certo a quei fantasiosi evocatori vissuti nell'età romantica e postromantica che dobbiamo chiedere una iniziazione teorica. L'introduzione al completo recupero teorico della religione medievale come religione che si realizza *nell'*arte configurandosi come religione *dell'*arte, dobbiamo cercarla nei libri del tempo; e piú efficace la troveremo in testi che non d'arte parlano, ma di liturgia. Tale è il trattato di un autore che come filosofo interessò Leibniz e Federico Schlegel; e che (sia pure con la mediazione di Émile Mâle) suggerì a Proust, difensore delle cattedrali gotiche contro gli eredi del vandalismo giacobino, una appassionata descrizione della « cathédrale sculptée, peinte, chantante »: spettacolo incomparabile, uno specchio « de la science, de l'âme, de l'histoire », quale giammai ne venne offerto uno eguale « aux regards et à l'intelligence de l'homme »[11]. Ho nominato il *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando vescovo di Mende, che riprende e sviluppa concetti già enunciati da Sicardo vescovo di Cremona, nel suo *Mitrale, seu de ecclesiasticis officiis*; e di cui il primo libro compendia le teorie medioevali sull'architettura religiosa nei capitoli dal primo al terzo, dopo che nel proemio l'autore ha esposto i concetti generali: leggendo i quali ci sentiamo au-

[11] Marcel Proust, *La mort des Cathédrales* (1904) in: *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, ed. de la Pléiade, 1971, pag. 146-147.

torizzati a considerare quel manuale già tardo come un sommario che introduca alla polisemia costitutiva non solo dell'architettura, ma dell'arredamento, del vestiario, del cerimoniale per cui era in sé tutta polisemica la funzione religiosa, in una cattedrale gotica: dove la luce del giorno, diversa nelle diverse ore a cui corrispondevano differenti funzioni, entrava colorata e temporalizzata (luce come storia ideale eterna dell'uomo con le sue peripezie e la sua salvazione) attraverso le figurazioni delle pareti, incontrandosi con la luce interna dei candelieri; e si rifrangeva, questa fusione dell'una e dell'altra luce, nell'oro che faceva da sfondo alle tavole d'altare: con una rifrazione variopinta che illuminava le statue, gli affreschi, e avvolgeva i convenuti alla funzione, trasportandoli, complici le musiche e il canto, in un mondo che era il mondo terreno fatto radicalmente altro da sé. Unità ripetiamo, di trascendenza e immanenza: la trascendenza assoluta come immanenza assoluta; l'immanenza assoluta come assoluta trascendenza.[12]

« Quaecunque in Ecclesiasticis officiis, rebus aut ornamen-

[12] Proust cita esplicitamente il *Rationale*, nella esposizione che di alcune sue parti aveva fatto Emile Mâle (nel suo studio del 1888: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*) nella prima parte della *Mort des Cathedrales*, originariamente pubblicata sul « Figaro » per scongiurare la possibile destinazione delle cattedrali ad usi utilitari, in conseguenza delle leggi Combes sulla separazione tra Stato e Chiesa. V.: *Contre Sainte-Beuve* etc., ed. cit., pag. 144 e sgg. Durando di Mende, in quanto filosofo, attirò piú volte l'attenzione di Federico Schlegel, che lo menziona piú volte nei taccuini filosofici scritti in Parigi tra il 1804 e il 1806, e recentemente pubblicati nel diciannovesimo volume della edizione critica che, sotto la direzione di Ernst Behler, raccoglie tutta l'opera dello Schlegel. Di Leibniz, è conosciuto lo scritto *De vero methodo Philosophiae et Theologiae*, per la prima volta edito dallo Erdmann nel 1840 (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Opera philosophica omnia*, pag. 109 e sgg), in cui Durando, con san Tommaso, san Bonaventura e Gregorio da Rimini, è definito autore di proposizioni filosofiche « admirandae subtilitatis, quae severissime demonstrari possent... ». La rilevanza, nella storia dell'estetica, di Durando, teorico della liturgia, è stata messa nel giusto rilievo dal Tatarkiewicz, nel secondo volume della sua esemplare *Storia dell'estetica*, di cui, dopo la traduzione inglese del 1970 (la prima edizione polacca è del 1962) ci auguriamo una sollecita traduzione italiana. Durando viene, tra l'altro, ricordato dal Tatarkiewicz come la massima autorità attestante, fin dalle prime parole del suo trattato, l'importanza che l'estetica medioevale dava al valore simbolico dell'arte: « Art was at its best when material objects were represented as symbols of the spiritual and transcendental » (Wl. Tatarkiewicz, *History of aesthetics*, II, *Medieval aesthetics*, L'Aja, Mouton ed., 1970, pag. 145). Piú avanti (pag. 177), il Tatarkiewicz cita il riconoscimento esplicito della libertà degli artisti nella trattazione dei soggetti biblici, in: *Rationale*, I, 3, 22.

tis consistunt, divinis plena sunt signis, atque mysteriis, ac singula sunt coelesti dulcedine redundantia, si tamen diligentem habeant inspectorem, qui norit mel de petra sugere, oleumque de durissimo saxo ...[...]... Idcirco ego Guglielmus Durandus ...[...]... pulsans pulsabo ad ostium, si forte clavis David aperire dignetur, ut me introducat rex in cellam vinariam, in qua mihi supernum demonstretur exemplar, quod Moysi fuit in monte monstratum, quatenus de singulis, quae in ecclesiasticis officiis, rebus aut ornamentis consistunt... [...]... »[13]. Cosí ha inizio il manuale di Durando, che piú avanti illustra la multipla significanza non solo delle scritture, ma degli edifici e di tutto l'apparato e il cerimoniale del culto: « Est etiam allegoria quando per alienum sermonem, alienus status designatur, ut cum Christi presentia, vel ecclesiae sacramenta verbis, vel mysticis rebus designantur... »[14]; « ...*Tropologhia*, est conversio ad mores, seu moralis locutio ad correctionem et morum institutionem mystice, vel aperte respiciens. Mystice, ut ibi, omni tempore vestimenta tua sint candida, et oleum de capite tuo non deficiat, idest, opera tua sint munda, et charitas de mente tua numquam decidat... »[15]; « ...*Anagoghè*, dicitur ab ἄνο, quod est sursum et ἄγω, quod est duco, quasi sursum ductio. Unde sensus anagogicus dicitur, qui a visibilibus ad invisibilia ducit... »[16]. E se *chiesa corporale* è l'edificio in cui *divina officia celebrantur*, il significato spirituale della chiesa corporale è la *fidelium collectio*: « Sicut enim corporalis ex congregatis lapidibus construitur, sic et spiritualis ex diversis hominibus congregatur »[17]; e la chiesa materiale « spiritualem designat »[18] — da cui segue il significato *altro* di tutte le parti della chiesa; significato che Durando diffusamente illustra nel primo capitolo del libro primo: « Tabernaculum ...[...]... constat ex quatuor cortinarum coloribus, sicut et mundus compactus est ex quatuor ele-

[13] Cito dall'edizione veneziana del 1581: *Rationale Divinorum Officiorum Proemium*, 1.

[14] *ivi*, 10.

[15] *ivi*, 11.

[16] *ibidem*.

[17] *ivi*, Lib. I, *De ecclesia, et ejus partibus*, Caput primum, 1.

[18] *ivi*, 2.

mentis. Deus igitur in tabernaculo: Deus est in hoc mundo veluti in templo... »[19]; « ...Dispositio... Ecclesiae materialis modum humani corporis tenet... »[20]; « ...ecclesia ex quatuor parietibus consistit, idest, ex doctrina quatuor evangelistarum... »[21]; « ...Columnae vero ecclesiae episcopi et doctores sunt... »[22]; « ...Pavimentum ecclesiae est fidei nostrae fundamentum... »[23]. E nel capitolo secondo, Durando espone la polisemia per cui tutte le suppellettili della chiesa, e tutti i suoi arredi significano e sono, nello stesso tempo, se stessi e altro: secondo la pluralità dei sensi, che a noi qui importa non tanto perché su di essa si fondava la funzionalità liturgica dell'architettura, e della pittura, scultura, ebanisteria ad essa collegate, quanto perché i significati allegorici, morali, anagogici, non sono raggiungibili se non nel senso proprio, cioè nella presenza estetica, nella qualità della costruzione, delle sue suppellettili, dei suoi arredi; e pertanto hanno qui, nella forma, nella fattura artistica per cui la chiesa, con tutto quel che contiene, è bella, la loro unica realtà: sicché possiamo dire che la trascendenza del significato allegorico e tropologico o morale e anagogico si fa, nell'arte, immanente come bellezza del significante. E quello che è detto per l'architettura vale, a maggior ragione, per la pittura: « Pictura... plus videtur movere animum, quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur ...[...]... sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus movet animum ad memoriam revocatur... »[24]. E poco prima, per giustificare questa asserzione, Durando aveva riportato un passo di Gregorio Magno dal quale chiarissima risulta la decisività del valore estetico dei dipinti, come condizione della loro efficacia liturgica: « ...Dum exte-

[19] *ivi*, 6.
[20] *ivi*, 14.
[21] *ivi*, 15.
[22] *ivi*, 27.
[23] *ivi*, 28. E sulle sculture alle pareti, delle quali viene enunciato l'ufficio che Dante assegnò ai rilievi del Purgatorio: « ...Sculputurae prominentes de parietibus, egredientes esse videntur, quia cum virtutes fidelibus in tantam consuetudinem deveniunt, ut eis naturaliter insitae videantur, multifariis earum operationibus exercentur... » (Lib. I, III, *De picturis, et cortinis, et ornamentis ecclesiae*).
[24] *ivi*, I, III, 4.

riorum rerum intrinsecus species attrahuntur, quasi in corde depingitur quicquid fictis imaginibus deliberando cogitatur... »[25].

Non possiamo, naturalmente, dilungarci in un commento (oltretutto pleonastico, dopo il definitivo studio dello Azzaro) del *Rationale Divinorum Officiorum*, che nel presente contesto è stato ricordato unicamente a titolo esemplificativo e documentario, per comprovare come per la civiltà medioevale, in quanto aveva nella religione uno dei suoi centri di gravità, l'essere l'arte in funzione della religione non significava diminuzione dell'arte in quanto tale, ma un suo innalzamento: perché in tanto l'arte serviva la religione in quanto la religione aveva bisogno dell'arte, per realizzare se stessa, e non l'arte aveva bisogno della religione per giustificarsi o scusarsi rendendo alla religione un servizio. In termini filosofici, il rap-

[25] *ibidem*. Una lettura analitica e attentamente commentata del *Rationale*, con esauriente bibliografia e completa ricostruzione della fortuna storica dell'opera, è quella recente di GIUSEPPINA AZZARO, *Durando di Mende*, Catania, Edigraf, 1968. Nel *Rationale* osserva la Azzaro, « confluisce tutto il Medio Evo ». Sicché « scandagliarne la natura equivale a scandagliare un intero millennio e piú del Cristianesimo, e nell'accezione piú larga; ovvero fare un sopralluogo, che va dall'arte alla letteratura, alla poetica ed alla teorica dell'arte, al rito, senza soluzione di continuità » (pagg. IX-X). E si veda piú avanti, pag. 84, n. 2; dove si legge che nel *Rationale* « una problematica ontologico-escatologica [si] tramuta immediatamente in quella gnoseologico-estetica (o *logico-poetica*), in ordine a una pedagogia simbolica, in una vertiginosa fuga di specchi ». Si veda, inoltre, il capitolo V (*L'architettura sacra*); dove particolare sottolineatura meritano, a pag. 133, le osservazioni intorno alla metamorfosi dello spazio e del tempo: nella chiesa medioevale, « la *civitas huius mundi*... diventa la *civitas Dei*, è la rappresentazione che diventa Atto; ...l'Atto divino che non può non fulminare il tempo umano e distruggerlo, ovvero trasformarlo, assumerlo eucaristicamente »; e commentando un passo del *Rationale*, lib. I, cap. I, 35 (« Horologium, per quod horae leguntur, idest colliguntur, significat diligentiam quam sacerdotes in dicendis canonicis horis debito tempore habere debent... »), la Azzaro constata che nell'architettura sacra medioevale (proprio per la sua polisemia richiedente, come in ogni altra opera d'arte, quella che l'autrice chiama *lettura triadica*) il *tempo scandito dall'orologio* diventa « un tempo qualitativo che rimpiazza o si immette nel tempo quantitativo ». Ancora da tener presente è il cap. VII, *Teorica della campana e del suono sacro*; nonché il IX, *Princípi di una coreografia sacra*, che contiene una ulteriore generale interpretazione del *Rationale* come teoria della « potenza che consacra una realtà fisica » (pag. 223-224); in termini nostri, come teoria di un intenzionamento estetico metafisico che nell'arte tramutava il reale costituendolo a simbolo: nel quale la cosa sensibile, come segno, e il suo significato ideale sono tutt'uno, senza dissociazione alcuna della *forma significante* e del *pensiero significato*.

porto arte-religione, come si poneva, piú o meno esplicitamente, nel pensiero e nella vita medioevale era il rovescio, se cosí possiamo dire, delle dialettizzazioni moderne, succedute alle piú o meno appropriate letture delle *Vorlesungen über die Ästhetik* di Hegel. Se infatti nei tempi moderni, e con maggiore insistenza ai nostri giorni (diciamo: da una decina d'anni a questa parte) si parla di morte dell'arte, (nella filosofia o nella realtà sociale, secondo l'orientamento ideologico di chi la morte dell'arte teorizza), e la si presenta ora come una necessità alla quale non è possibile sfuggire, sia pure a malincuore, e ora come una mèta alla quale sia necessario, anzi doveroso arrivare, per porre termine alle scissioni e alienazioni dell'arte e dall'arte, dobbiamo pur dire che una sommaria ricostruzione del rapporto arte-religione, come esso si configurò nel Medioevo, ci aiuterà meglio a capire perché oggi si parli di morte dell'arte, e come se ne parli: ancora una volta, la ricognizione storica è di aiuto a capire il presente e ad orientarsi nel presente[26].

Il rapporto arte-religione, era infatti, nel Medioevo, un rapporto non già tra due momenti o forme della vita spirituale, ma tra la vita spirituale stessa, nel suo aspetto fondamentale e decisivo, ed il modo come essa si esplicava e si svolgeva: se di arte, nel senso moderno, come teoresi, non si poteva parlare al di fuori della religione, era però vero che la religione non si esplicava e si svolgeva se non in modi e forme che erano arte. E la stessa impossibilità di distinguere, negli edifici destinati al culto, negli oggetti che servivano al culto, l'ammirazione dovuta alla loro bellezza dalla devozione a ciò che essi significavano, non va interpretata nel senso di una irrilevanza o mera strumentalità del valore estetico — come non di rado si tende a fare, applicando retrospettivamente criteri e princípi esclusivi della cultura moderna — quasi si trattasse di una confusione devozionale: quale si è verificata

[26] Sul problema della *morte dell'arte*, studiato nelle piú recenti interpretazioni della filosofia di Hegel, mi sia consentito riunire i due saggi intitolati, rispettivamente *Pariteticità e no* e *Paragrafo in piú tempi su arte e dialettica*, in: Rosario Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, Roma, Bulzoni, 1975.

negli ultimi due secoli, quando il *Kitsch* devoto è subentrato ad un'arte religiosa non piú esistente e forse oramai nemmeno possibile. In realtà era proprio la bellezza a mettere in evidenza il significato e ad attirare la devozione: e per provarlo, basterà por mente al senso e al valore che hanno certi attributi, certi predicati con i quali tradizionalmente si sono identificate talune altissime opere di arte medioevale: *le Beau Dieu*; *Notre-Dame de la Belle Verrière* — o anche, perché no? la *Divina Commedia*. La definizione di *Beau Dieu*, per il Cristo benedicente della porta centrale del Duomo di Amiens (a cui fa riscontro l'altra, di *Vierge dorée*, per la Madonna del portale meridionale) non ha niente di idolatrico, dal punto di vista religioso, e nemmeno di extraesteticamente devozionale: in essa, la bellezza del manufatto raffigurante il Figlio, è la bellezza stessa del Padre, la bellezza di Dio come fonte di ogni bellezza — un modo abbreviativo, e passato attraverso l'arte nella coscienza comune, di formulare il principio fondamentale dell'estetica medioevale che si legge nel capitolo quarto, paragrafo settimo, del *De Divinis Nominibus*: a suo tempo commentato da Tommaso d'Aquino: « Hoc bonum laudatur a cunctis theologis et sicut pulchrum et sicut pulchritudo et sicut dilectio et sicut diligibile et quecunque alie convenientes sunt pulchrificae et gratiosae habite pulchritudinis nominationes... ». Se Dio infatti, in quanto è superessenzialmente bello, è lo stesso Bello in sé, da Lui viene a tutti gli esseri la bellezza; e dire di una immagine che è bella è come dire che è bello il prototipo di cui essa è immagine; essendo, poi, il prototipo, Gesú, Figlio di Dio, l'ammirazione per l'immagine scolpita nel portale centrale di Amiens è in realtà ammirazione-adorazione per Dio Padre, in quanto è il Bello superessenziale, la fonte di ogni bellezza... E in Reims, la Madonna effigiata in una vetrata che è la vetrata bella per definizione, è la Madonna di cui quella vetrata è un attributo: la bellezza del manufatto artistico come attributo glorificante Maria, in cui onore è stata dagli uomini fatta quell'opera che la raffigura. *Notre-Dame de la Belle Verrière*... Ma l'aggettivo *Divina*, non voluto dall'autore, con cui quasi immediatamente, fu qualificata la *Commedia* di Dante, non rinvia anch'esso,

implicitamente, all'estetica dello pseudo-Dionigi? non sottintende la concezione secondo la quale Dio, il Bello superessenziale è detto anche bellezza « propter traditam ab ipso omnibus existentibus iuxta proprietatem uniuscuiusque pulchritudinem », sicché ciò che è supremamente bello, nella misura in cui partecipa della bellezza di Dio, il bello superessenziale, merita di esser chiamato « divino »; come *Divina*, appunto, per la sua bellezza unanimemente riconosciuta (allora, non oggi: almeno a sentir l'opinione di alcuni fra quelli il cui ufficio, scelto da loro e da nessuno imposto, sarebbe di farla studiare e cioè capire e *gustare*...) fu detta dai contemporanei e dai posteri immediati la *Commedia* che l'Alighieri, per la tematica in essa trattata e per gli intendimenti a cui mirava, aveva concepita come *Commedia umana*: peripezia a lieto fine di *un* uomo, significante la possibile felicità *dell'uomo*...

Sinonimia, dunque, di divino e di bello, nel linguaggio corrente dell'estetica medioevale passata dalla coscienza colta nella coscienza comune? Non vorrei aver l'aria di forzare troppo il discorso: ma non altrimenti potremmo interpretare la pagina del cronista senese che racconta quale memorabile evento fosse stato per la sua città quel 9 giugno del 1311, quando dalla bottega di Duccio di Buoninsegna pittore, venne portata in Duomo la *Maestà* che tre anni prima era stata commissionata dall'Opera del Duomo, affinché venisse collocata sopra l'altar maggiore (« Mater Sancta Dei / Sis causa Senis requiei / Sis Ducio vita / quia te pinxit ita »: ed è abbastanza chiaro che il pittore chiede alla Vergine di ricompensarlo con ancora lunga vita perché egli *cosí*, cioè cosí bella, la dipinse): « In quello dí che si portò al Duomo, si serraro le botteghe; et ordinò el Vescovo una magnia e divota compagnia di preti e frati con una solenne prucissione, accompagnata dai Signori Nove e tutti gli Uffiziali del Comune e tutti i populari; e di mano in mano tutti i piú degni erano apresso a la detta tavola co' lumi accesi in mano; e poi erano dietro le donne e fanciugli con molta divotione. Et accompagnorno la detta tavola per infine al Duomo, facendo la prucissione intorno al Champo, come s'usa, sonando le campane tucte a gloria per divotione di tanto nobile tavola quanto è questa. E tucto

quello dí si stecte a oratione con molte limosine, le quali si fece a povare persone, preghando Iddio e la sua Madre, la quale è nostra Avocata, ci difenda per la sua infinita misericordia da ogni aversità et ogni male, et guardici da mano di traditori et nimici di Siena... »[27].

Davvero degno di una età come la nostra, che ai dipinti di Duccio, ha nel secolo scorso sostituito, per le sue processioni devote, le statue fabbricate a macchina, e nel nostro, per le processioni dissacranti, le fotografie dei *leaders*, gli striscioni di stoffe — variamente colorate secondo che i cortei o siano processioni profane tengano la mano destra o la mano sinistra; davvero degno di una età che si crede illuminata e puntualmente rinnova, ma senza esteticità, le superstizioni e i feticismi dei secoli passati, (di cui moltiplica le orrende brutalità) il semplicismo di chi dalla pagina della cronaca senese, e dalla festività civico-religiosa che essa racconta, vorrebbe escludere ogni apprezzamento di carattere estetico per la Maestà di Duccio, sostenendo che nella cultura di cui quella processione era espressione, il valore estetico veniva interamente conglobato nella idolatria devozionale; e che non dalla bellezza del dipinto in quanto opera d'arte, ma dalla sua feticistica funzionalità erano suscitati gli entusiasmi che il cronista riferisce... Come dire che non quelli che la vollero, e la festeggiarono, eran capaci di apprezzare la bellezza di un'opera qual'è la Maestà di Duccio, ma noi e noi soltanto: perché per capire sul serio la bellezza di questa come di tante altre opere d'arte del Medioevo (e non del solo Medioevo) sarebbe necessaria l'egemonia di una cultura indifferente, se non ostile, alle ragioni per cui essa fu commissionata, e commissionata a Duccio, che non era il solo pittore reperibile, allora in Siena e in Toscana — quindi voluta *come* essa è, « ita », e non diversa. Se si rivolsero a Duccio, i committenti, mossi da devozione e dal desiderio di ingraziare alla città con un bel dipinto la protezione di Maria, lo fecero perché di Duccio già sapevano *come* dipingeva: conoscevano cioè l'individualità del suo stile, del quale egli aveva dato prova, per lo meno

[27] in: *Rerum Italicarum Scriptores*, XV, Bologna, Zanichelli, 1939, p. 90.

in varie occasioni memorabili: come quando era stata collocata in Palazzo Pubblico, nella Cappella dei Nove, la Maestà oggi perduta che sappiamo essere stata a Duccio pagata nel 1302.

Se il trionfo della Maestà fosse stato un trionfo puramente devozionale, non sarebbe stato necessario farla dipingere da *quel* pittore: sarebbe bastato un qualunque coloritor di pareti e di tavole — e del resto, sappiamo benissimo che cosí sono andate le cose, a partire, appunto, da quando la devozione cacciò via l'arte; e l'esteticità cominciò a esser considerata irrilevante o peggio nelle immagini da processione e da chiesa. Ma sappiamo anche, purtroppo, che con pretesti d'ogni genere, ivi compreso quello della nuova religiosità populista, tutti i giorni escono dalle chiese e dalle sacrestie opere medioevali rinascimentali e barocche che se non sempre sono opere d'arte, sempre sono esteticamente qualificate; e non prendono la strada per i Musei dello Stato, dei Comuni, delle Diocesi, che sarebbe quella giusta, ma un'altra strada, che mena piú lontano; in posti dove nessuno, tranne chi le avrà acquistate ed i suoi amici, potrà di esse aver cognizione... Ma torniamo alla festa per la Maestà di Duccio, che ci pare piú giusto interpretare nel senso che la bellezza suscitava la devozione, e non viceversa: e che la letizia, una letizia accompagnata da turbamento (« si stette in oratione ») e da desiderio di ben fare (« con molte limosine »), questa devota e caritativa letizia era l'effetto che dovette produrre la bellezza dell'opera di Duccio. Proviamo almeno a immaginarla, questa *Maestà* seguita dalla popolazione in preghiera, con le tremolanti luci dei ceri, mentre le campane suonano a gloria; e in testa al corteo stanno i notabili con i loro armigeri, e il clero, in rutilanti costumi, attraverso le strade di Siena, e poi dopo il giro per il Campo, in salita verso il Duomo... Uno *Happening* (se è lecito adoperare retrospettivamente cosí profano vocabolo) in cui davvero l'arte agisce irraggiando la propria emozione estetica fino a compromettere in essa la totalità della coscienza: e certo è piú ragionevole pensare ad una correlatività di sentimento estetico e sentimento religio-

so — nel senso che il sentimento estetico era forma e realtà del sentimento religioso, e ne condizionava tutte le manifestazioni — piuttosto che credere ad una loro accidentale concomitanza. Mi permetterei addirittura, a costo di dare scandalo, di asserire che la religiosità medioevale era una religiosità estetica; e che solo per questo, che la religiosità era *estetica*, l'arte era *religiosa* e religioso era quello che, con una certa improprietà, chiamiamo il pensiero estetico medioevale: cioè la riflessione sull'arte, che era riflessione su un'arte la quale non era solo arte della religione ma nell'essere arte della religione aveva il campo piú esteso e importante di applicazione; e la riflessione sulla categoria fondante l'arte ma non esclusiva dell'arte: sulla bellezza, in quanto qualità di tutto ciò che esiste: « etenim pulchri causa cuncta fiunt » e Dio, uno buono e bello « singulariter est omnium bonorum et pulchrorum causa ». Con quel tanto di arbitrio che necessariamente tutte le definizioni comportano, questo riferimento alla universale bellezza ci autorizza pertanto a trasformare in quella di *civiltà estetica* (o, se vogliamo estetico-religiosa: la specificazione aiuterà a differenziare la civiltà estetica medioevale da altre civiltà qualificabili anch'esse come civiltà *estetiche*, ma di una diversa esteticità: pensiamo, per esempio a certi aspetti della civiltà settecentesca, la cui esteticità non si può certo qualificare *religiosa*) l'abituale definizione della civiltà medioevale come civiltà *religiosa.* Ho ricordato, or ora, alcuni passi dello pseudo-Dionigi; e se volessimo ulteriormente documentarci, potremmo, anzi dovremmo, riaprire il commento di Tommaso d'Aquino a quello stesso capitolo quarto del *De divinis nominibus*, che tutti gli studiosi dell'estetica dell'Aquinate, dall'Eco al Kovach a Urs von Balthasar, sottolineano come fondamentale: « Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quod similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata... »; « ... ex divina pulchritudine esse omnium derivatur... »; « ...*ex* pulchro causantur *omnes essentiae substantiales* entium. Omnis enim essentia vel est forma simplex vel habet complementum per formam; forma

autem est quaedam irradiatio proveniens ex prima claritate; claritas autem est de ratione pulchritudinis... »[28].

Si potrebbe supporre, dati gli esempi ai quali mi sono finora riferito, che l'esteticità religiosa della civiltà medioevale esaurisse se stessa in una anticipazione terrestre delle gioie che la speranza cristiano-cattolica (non senza una eredità platonica che non va mai sottovalutata) prometteva, per chi se le fosse meritate, nel celeste *al di là*. E sarebbe quella che in precedenza mi è accaduto di definire assoluta immanenza della trascendenza assoluta: arte come immanentizzazione *estetica* di una trascendenza che è anch'essa, a sua volta, trascendenza *estetica*; la trascendenza del Bello superessenziale, di cui lo pseudo-Dionigi aveva scritto che è *sicut tota in totis congregans*; *pulcherrimum simul et superpulchrum*: che oltrepassa la pulchritudine stessa, e non può esser fatto né distrutto, né accresciuto né diminuito, « neque in aliqua parte equidem pulchrum, in aliqua autem turpe », né qui bello in un modo, là bello in un altro modo, ma sempre bello secondo se stesso per se stesso: « cum se ipso uniforme et semper existens pulchrum, et sicut omnis pulchri fontanam pulchritudinem excedenter in se ipso habens... »[29]. Sarebbe già un aspetto importante, una risposta al pregiudizio secondo il quale l'età medioevale sarebbe stata un tempo di mortificazione assoluta del mondo, di fuga e disprezzo di ogni mondana bellezza, di ascetismo umiliante e, come oggi si direbbe, *alienante*: che dalle gioie e dalle bellezze stesse della vita rifuggiva in una perenne meditazione sulla morte e sull'al di là. Quando ci si renda conto del carattere estetico della religiosità medioevale, avente il suo fondamento in una metafisica ed ontologia del bello, codeste risibili immagini, foggiate da polemiche altra volta legittime ma oggi fuori proposito, sveleranno la loro sostan-

[28] *In librum Beati Dionysii de divinis nominibus Expositio*, ed. Pera, Torino-Roma, Marietti ed., 1950, cap. IV, lectio V, 349, lectio VI, 360, pagg. 114, 118. E sull'influenza decisiva del pensiero dello pseudo-Dionigi sull'arte (e quindi su tutta la civiltà medioevale), si veda TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, II, cit., pagg. 31-33.

[29] *De Divinis Nominibus*, IV, *Lectio*, V, 137, ed. cit., pag. 112. Il Tatarkiewicz (*History of aesthetics*, II, cit., pag. 28) sottolinea la derivazione di questo concetto da alcuni passi del discorso di Diotima, in Platone, *Simposio*, 210 e6 - 211 b5.

ziale nullità. E senza pensare a reviviscenze quali le vagheggiò a suo tempo Augusto Guglielmo Schlegel, potremo allora apprezzare nel modo dovuto, debitamente storicizzandola, la religiosità medioevale in quanto instauratrice di una letizia e festosità di paradiso qui, nella vita terrena; promotrice di felicità per gli uomini viventi, di vita felice già qui e ora. *Paradise now*? E perché no? *Paradiso qui, adesso, súbito*, nella bellezza delle feste celebrate frammezzo a sculture e pitture; e dimenticanza, dei malanni e delle tristizie della vita, — dimenticanza, certo, momentanea, rituale: che rendeva forse piú forti ad affrontare quei malanni, quelle tristezze, e superarle. Ma bisogna pensare che l'esteticità della civiltà medioevale ebbe altri risvolti, investí in certe sue temporalizzazioni e localizzazioni proprio le angustie private e pubbliche della vita, gli affanni, e i triboli della vita; e li incluse in sé, trasvalutandoli, facendone materia a se stessa. Non sempre, infatti e non dappertutto, l'esigenza della esteticità religiosa medioevale fu quella di anticipare nel mondo la festa celeste, o sopraceleste: altre volte l'arte approntò agli uomini un ricetto contro il male che li assediava: « Deus noster refugium, et virtus: adjutor in tribulationibus, quae invenerunt nos nimis. Propterea non timebimus dum turbabitur terra... ». Sarebbe troppo lungo enumerare gli esempi che l'arte medioevale, architettura, pittura, scultura, offre di trasposizioni metaforiche di questi versetti con cui ha inizio il salmo quarantacinquesimo: basterà ricordare la vera e propria parafrasi che di essi esibisce la facciata della Vrouwekerk di Maastricht sulla Mosa, la cui costruzione ebbe inizio nel secolo undecimo. E non aveva sempre un senso metaforico, il *non timebimus dum turbabitur terra*: per quanto letterariamente fantasiosa, forse arbitraria, date le numerose trasformazioni a cui la Cattedrale di Santa Maria Assunta in Torcello andò soggetta dalla sua fondazione nel 639 fino al vescovado di Orso Orseolo all'alba del secolo XI e oltre, fino al XII e al XIII secolo, certo si motiva in tradizioni legate alle circostanze in cui avvenne il trasferimento in quell'isola della sede vescovile altinate, la leggenda che vorrebbe dovuta a necessità di difesa militare contro eventuali

temute incursioni la chiusura con lastroni di pietra, giranti su cardini di pietra, delle finestre centinate che dall'alto danno luce all'interno della chiesa...

Ma forse è venuto il momento di tornare a Croce, di leggere un'altra sua pagina, scritta nel 1931, e che fa parte di quel saggio intitolato alle *Due scienze mondane* (*L'estetica e l'economica*), dove con vigore di scrittura e memorabile evocatività di immagini è descritta la differenza tra la città medioevale e la città moderna, per il risalto che nell'età moderna, differenziantesi, in questo, dall'età medioevale, ha preso la vita della politica e dell'economia, e quella *in tutte le sue forme dell'arte*. « Con questo — osserva il Croce — non si dice che nel medioevo non fossero vita economica e politica e vita artistica, ché anzi, col parlare di minore e maggiore risalto, si riconosce che vi furono. Come nessun individuo vive senza quei due organi spirituali, cosí nessun'età, neppure la piú barbarica o primitiva; e specie in fatto d'arte e poesia, si ebbero allora talune manifestazioni potenti. Si vuole dunque soltanto affermare, e far bene avvertire, che, nel complesso della società medievale, l'accento non batteva su quelle parti; e chi desiderasse di questa affermazione una preliminare conferma quasi intuitiva, non avrebbe se non a girare lo sguardo sugli edifizî o ruderi di edifizî che ancora si vedono di quella società, particolarmente dell'alto medioevo, chiese e monasteri e castelli, e confrontare con lo spettacolo dei paesi moderni, fitti di opificî ed emporî e banche e borse e camere di deputati e palazzi di ministeri, e di musei e pinacoteche e case di esposizione e teatri e scuole, e simili... »[30]. Ci guarderemo bene, naturalmente, dal fare un processo postumo all'ottimismo con cui in codesta sua pagina il Croce guardava alla crescita della città moderna, al suo infittirsi di opifici ed emporî e banche e palazzi di ministeri: certi discorsi vanno lasciati fare ai grandi e piccoli inquisitori, quando non sono semplici sicofanti, o volgari ricattatori, della penalizzazione culturale. Per conto nostro, dovremo constatare che il Croce aveva veduto giusto, dal suo punto di vista teoretico e

[30] in: *Ultimi Saggi*, Bari, Laterza, 1935, pp. 43-44.

metodologico: perché davvero mancava, nella città medioevale, il museo; e mancavano le case di esposizione, e le scuole e i teatri, in quanto distinti dalla chiesa e dal monastero, e dalla camera dei deputati, dalla borsa dal palazzo pubblico. E mancavano perché il discorso si potrebbe rovesciare, dicendo che il palazzo pubblico, il luogo dove i cittadini o i loro rappresentanti facevano parlamento, e la borsa, non si distinguevano dal museo, dalla casa di esposizione; allo stesso modo che dal museo, dalla casa di esposizione, (e anche dalla scuola, dal teatro...) non si distinguevano le chiese e i monasteri: in questa indiscernibilità del museo e della chiesa, del teatro e della chiesa, della casa di esposizione e del palazzo pubblico, del museo e della borsa, e ancora del museo e del monastero (ma anche del museo e dell'ospedale) della scuola e del monastero, consistendo quello che diciamo qui il configurarsi della civiltà medioevale come civiltà estetica diversa da altre civiltà, tutte meritevoli, in quanto sono *civiltà*, dell'attributo *estetica*; e non starò qui a ricapitolare le speranze che mossero tanti di noi a sottilmente investigare la presente età tecnologico-industriale, allo scopo di configurarla come quella *civiltà estetica* che essa non vuole e forse non può essere... Né possiamo fare a meno, a questo punto, di sottolineare la paradossalità di una definizione come *civiltà estetica*, motivata e giustificata, per la civiltà medioevale, proprio nel riconoscimento di quella assenza di una attività artistica dalle altre differenziata, autofondata e autotelica, che il Croce a suo tempo mise criticamente in evidenza. All'assenza di una differenziata attività estetica corrisponde però la non differenziazione, rispetto all'attività estetica, delle altre attività umane: sicché del Medioevo si può dire che fu caratterizzato, con le variazioni e gli scarti che una età storica durata un millennio o quasi non può non comportare, da una civiltà nella quale (per adoperare una terminologia familiare a noi, lettori di Croce anche in tempi come questi di oggi, a tale lettura tutt'altro che propizi, almeno in Italia) la categoria estetica era sempre forma e mai materia di altre categorie — e anzi (forse a questo può approdare una lettura di Ruskin criticamente condotta) era la forma

che legava insieme tutte le altre categorie, il tramite per cui la vita economica si faceva, nel proprio svolgimento, promotrice di culto, e la religione si immedesimava alla vita pubblica.

Dobbiamo, a questo punto, fare ritorno a Siena; e dopo aver accompagnato fin sú al Duomo il corteo che portava in trionfo, il 9 giugno 1311, la Maestà dipinta da Duccio di Buoninsegna, rifare una parte del cammino già percorso, riportarci nella piazza del Campo, ed in essa sostare in meditazione per renderci conto di come e quanto vero, e rispondente all'ipotesi che nella civiltà medioevale vede una civiltà *estetica*, sia il commento critico che or è qualche anno ne diede uno storico dell'urbanistica libero dalle pregiudiziali positiviste a cui lo studio di questa disciplina viene spesso assoggettato, il Guidoni: « ...la ragione piú genuina *della* sua originalità e intensità espressiva risiede nel superamento della realtà della vita e della struttura umana e nella accettazione del trascendente come possibile punto di partenza e di arrivo della ricerca formale e spaziale. Lo spazio, beninteso, resta funzionale e godibile, costruito con la estrema accuratezza dovuta all'importanza dell'opera stessa, secondo le tecniche piú aggiornate; ma il risultato finale è fondamentalmente ambiguo, perché esso corrisponde da un lato alla faticosa e lunga opera di costruzione del manufatto e della sua utilità pratica, procedente 'dal basso', dall'altro in una apertura subitanea verso significati trascendenti che sono situati al di là della comune visione delle cose, e che sono individuati dall'architetto, il conoscitore di forme per eccellenza, e insieme dal committente, il conoscitore e propagatore della teologia e dei significati religiosi dell'architettura e della forma stessa[31] ». E possiamo ritenerci pienamente autorizzati ad accettare la proposta che il Guidoni espone in un suo studio monografico dedicato, appunto, al Campo di Siena[32]. dove, richiamando le teorie tomistiche dell'immagine e della sua

[31] Enrico Guidoni, *Arte e urbanistica in Toscana*, 1000-1315, Roma, Bulzoni, 1970, p. 254.

[32] Id., *Il campo di Siena*, Roma, Multigrafica, ed., 1971, pag. 56 sgg. e *passim*.

pulchritudo, egli ricostruisce la figuratività del Campo come *expressa similitudo* del mantello della Misericordia: non senza il conforto di riferimenti storici probanti: 1260, Siena, che in ringraziamento per la vittoria di Montaperti si intitola *Civitas Virginis*; e la regolamentazione della corsa annuale dei cavalli, come *palio dell'Assunta*, nel 1310, un anno prima della processione in onore della Maestà di Duccio; dal 1315, nel salone del Palazzo Comunale, la Maestà di Simone Martini sovrasta le adunanze, e diciamo noi, idealmente le assiste e presiede, sanzionando quella unità di arte e religione (l'arte coessenziale alla religione) e di arte e vita pubblica (la quale vita pubblica proprio nella mediazione dell'arte si saldava alla religione), per cui il Palazzo Comunale assolveva in sé l'ufficio che nella città moderna assolvono i musei e le sale da esposizione; allo stesso modo che quel medesimo ufficio assolvevano i monasteri e le chiese, e i castelli. Del resto, non stanno forse in una sala del Palazzo Pubblico di Siena, dove furono dipinti con esplicito intendimento davvero didascalico e ammonitorio, i due grandi affreschi di Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del malgoverno* e *Gli effetti del buongoverno*, con tutte le figure allegoriche che li congiungono in unità di discorso ammaestrativo? Qui l'arte si fa non *strumento* ma *forma* della politica. Non mezzo di propaganda ideologica, poiché gli affreschi del Lorenzetti non raccomandando alcun determinato programma di partito, potevano e dovevano essere accettati dai reggitori della città, da qualunque parte militassero, affinché gli esempi quivi mostrati li ispirassero a ben governare, nella maniera che essi ritenevano la piú giusta e la piú efficace — giacché nessun governante della città, senese o forestiero, qualunque fosse la sua fazione, si sarebbe mai sognato di rifiutar l'omaggio dovuto a quei dipinti per la loro ammonitrice efficacia estetica: che sarebbe stato come un dichiarare di voler governare male, cosa che nessun governante al mondo, nemmeno i peggiori che siano mai esistiti, si è mai sognato di dichiarare... Arte, dunque, come *forma* e non *strumento* della politica nella civiltà estetica medioevale; non *strumento*, e nemmeno *oggetto* della politica: poiché la politica, in questo caso prendeva ispirazione dalle immagini

dell'arte (la Madonna in Maestà, con i simboli della giustizia; il Buongoverno, il Malgoverno) e non l'arte era subordinata alla politica. Ma non bisogna confondere la nozione di arte come *forma della politica*, nel senso di enunciazione estetica per immagini, di principi generali ai quali ispirare l'azione di governo, o bellezza delle sedi in cui l'azione di governo e quella dei pubblici consigli si esplicava, con l'altra di *arte come politica*: perché *arte come politica* sarebbe *estetismo*, non *esteticità* della vita pubblica; presupporrebbe una idea non di *civiltà estetica*, ma di *società estetica* — che *civiltà* e *società* non siano concetti intercambiabili (essendo possibili *società* che *civili* non sono) nessuno può saperlo meglio di noi, che abbiamo la non lieta sorte di vivere in una età tanto poco *civile*, e tanto poco *estetica*, quanto è *sociale* e *sociologica*, fino allo sbadiglio, fino alla nausea... Arte come politica sarebbe sostituzione del severo e sobrio e paziente lavoro che legislazione e amministrazione e giustizia richiedono, con la coreografia, con il giuoco, con l'improvvisazione: che prima o poi avrebbero bisogno di essere organizzate e duramente disciplinate da una accorta regía, con conseguente perdita delle civiche libertà...

Arte come forma della politica e della pubblica amministrazione, nella civiltà medioevale significava che le sedi degli uffici pubblici non erano squallidamente funzionali, (anche per l'inesistenza, e nessuno ormai può dire che fosse un male, di una burocrazia modernamente intesa) ma rappresentativi: uffici pubblici e musei nello stesso tempo; e questo basterebbe a spiegare perché, nel panorama suggestivamente evocato da Croce, manchino i musei e le sale di esposizione; e non solo i musei, le sale di esposizione, il cui ufficio era assolto dalle chiese, dai monasteri, dalle sedi di pubblici uffici, ma anche i palazzi di ministeri (o di quello che nel Medioevo era l'odierno Ministero, ed il Parlamento), il cui aspetto, nel complesso di una città medioevale non si distingueva da quello dei castelli turriti e merlati (basterà ricordare come il tipo edilizio del Castello dei Conti Guidi, nel panorama di Poppi, corrisponda a quello del Palazzo pubblico di tante città toscane minori: Scarperia di Mugello o San Giovanni

Valdarno...), e nemmeno da quello delle chiese, dei monasteri, con i quali avevano in comune la torre campanaria... Non c'è bisogno di andare lontano: l'Umbria, in Todi, in Gubbio, in Orvieto, in Perugia, è doviziosa di esempi: palazzi pubblici assomiglianti a castelli o a monasteri o a sedi vescovili; e palazzi pubblici il cui interno è quello del Museo, della sala di esposizione... Se poi torniamo in Toscana, l'elenco non finirebbe mai; e potremmo recarci nel Veneto, o nel Belgio (basterà un nome solo: Bruges...). Ma converrà restare a Siena, visto che lí ci ha condotti la nostra ricerca, perché in Siena troveremo esempi vistosi, definitivi: un ospedale in cui certi interni sono anche sale di esposizione — e fu ai suoi tempi ospedale di perfetta efficienza: non pare lo sapesse, però, certo uomo politico che in un suo scritto, premesso a una raccolta di riproduzioni di quadri, lamentò la prevaricazione della pittura, che nella storia italiana avrebbe avuto un peso fatale, sottraendo denaro ed energie alla costruzione degli ospedali; ma siamo qui per studiare il Medioevo, non per fare il processo alla presunzione ed all'ignoranza di taluni politici o di coloro dei quali essi firmano gli scritti... In Siena, l'ospedale era anche sala di esposizione, come il palazzo pubblico era museo; ma i senesi « non paghi di aver costruito per i Reggitori del loro Stato e per il Governo della cosa pubblica uno dei piú bei Palazzi del mondo, di averne adornate le pareti di mirabili affreschi, di averlo arredato con suppellettili preziosamente lavorate, dai cancelli in ferro battuto ai lampadari policromati e dorati, ai banchi e agli stalli decorati ad intaglio ed intarsio con vaghe figurazioni, fino agli oggetti d'uso piú comune, come le casse dove si conservavano le pratiche e i documenti d'ufficio, che venivano dipinte da insigni maestri come Duccio di Buoninsegna, vollero che, oltre agli atti solenni dello Stato, anche l'esercizio delle piú modeste e spicciole mansioni amministrative ricevesse una sorta di contrassegno, o di crisma, nel nome della bellezza. Anche l'ufficio delle tasse, anche l'esattoria comunale, quindi, a Siena, pagarono, e puntualmente, il loro tributo all'Arte, furon di pretesto a squisite creazioni nate, ed è questo l'importante,

con precisi intenti d'Arte: e forse soltanto a Siena una timida Musa, magari condotta per mano dall'ambizione, osò penetrare nei luoghi ove si maneggia l'altrui denaro, e costumò assidersi due volte all'anno dietro il banco dell'affaccendatissimo Pubblicano. Le gaie tavolette figurate della Biccherna, della Gabella e delle altre Magistrature dell'antico Stato Senese ...[...]... vanno innanzi tutto apprezzate come singolarissimi frutti di questo eccezionale connubio tra l'Arte e la Burocrazia... »[33].

Sono parole di uno studio storico-critico sulle *Tavolette di Biccherna* — cosí chiamate dal nome dell'ufficio addetto alla riscossione dei dazi e delle multe: i cui atti venivano conservati in fascicoli coperti da piccole tavole dipinte, come negli uffici moderni le pratiche si raccolgono entro cartelle siglate e numerate, secondo l'arido semanticismo che presiede alle moderne organizzazioni, siano pubbliche siano private. E di queste parole è autore uno storico d'arte di rigorosa formazione accademica, che della storia dell'arte senese è specialista indiscusso: non già un letterato estetizzante, o un teorizzatore fantasioso; non già, diciamo, un utopista, per dir cosí, all'indietro, alla maniera di Novalis o di Ruskin vagheggianti la fascinazione arbitraria di un Medioevo piú favoleggiato che reale. E sono parole che confermano, soprattutto quando si abbia presente l'abbondante documentazione figurale da cui sono accompagnate, il costituirsi, nel Medioevo, degli uffici pubblici come sale di esposizione: la qual cosa giustificherebbe in una idea di medioevale civiltà estetica la indistinzione denunciata dal Croce, per cui nella città medioevale mancherebbero le sale da esposizione come edifici aventi un proprio aspetto ed autonoma destinazione. Se poi ci ricordiamo di un'altra assenza denunciata da Croce nella città medioevale, l'assenza delle Borse, allora ci resterà solo da percorrere i non molti chilometri che da Siena portano a Firenze: e nel cuore di Firenze, tre volte sfigurato dall'Ottocento modernizzatore, dall'inutile, cieco vandalismo dei genieri della Wehrmacht nella guerra di

[33] Enzo Carli, *Le tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena*, Milano, Electa, 1950, pp. 2-3.

Hitler, dalle frettolose e affaristiche ricostruzioni del dopoguerra; poco lontano da Palazzo Vecchio e da quello che fu il quartiere di Por Santa Maria, troveremo, intatta quanto lo consentono i vapori corrosivi di zolfo e di piombo che spande attorno a sé il benessere della *nuova frontiera*; intatta sebbene le sue sculture, i suoi merletti di pietra, siano consumati dalla civiltà moderna, troveremo, sicuro, l'antica Borsa dei grani: con aspetto esterno di chiesa, e chiesa e museo e sala da esposizione all'interno... Potremmo ricordare, altre testimonianze di civiltà estetica, che facevano opere d'arte delle costruzioni richieste dalla pubblica utilità, ma senza negare la rappresentazione nella funzione, come è stato dogma della cultura moderna, a partire, per lo meno dal purismo geometrico del Settecento. Potremmo ricordare le *fonti* di Siena — ma allora bisognerebbe tornare piú indietro assai nel tempo, e scendere i gradini della Cisterna Basilica, che Giustiniano costruí in Costantinopoli, non lontano dall'Ippodromo e da Santa Sofia: con le sue colonne raddoppiantesi a specchio dell'acqua. Ma sulla Costantinopoli di Giustiniano come città attestante la civiltà bizantina in quanto civiltà estetica, non c'è che da leggere, o da rileggere, per chi già lo abbia letto, il libro *Degli edifici* dello storico Procopio. E potremmo ricordare i fondaci di Venezia. C'è ancora qualcuno, in giro, il quale abbia voglia di condannare la civiltà estetica medioevale come civiltà assorta in un suo sogno di bellezza oltremondana, che non curava le opere destinate ad assicurare agli uomini il benessere materiale qui, sulla terra? Ma, tutto è possibile: anche che le eredi delle studentesse caricaturali di Solženitsyn (ce n'è, ce n'è tante...) vengano a dire che le acque della Cisterna Basilica, convogliate da Giustiniano e dai suoi ingegneri con lunghi e complessi lavori dalle sorgenti site nelle foreste della Tracia, servivano solo ai bagni di bellezza di Teodora e delle sue dame di corte... E non abbiamo forse letto sui giornali che il filosofo Marcuse, recatosi per la prima volta a Venezia a settanta e piú anni di età (e la cosa depone già a sfavore di uno studioso che fino a trent'anni passati aveva abitato nel centro d'Europa), pare abbia lamentata, percorrendo il Canal

Grande in veloce motoscafo, tutta la *repressione addizionale* che la bellezza di Venezia sarebbe costata...

Dobbiamo però lasciare al loro destino le resuscitate allieve di Olda Orestovna, che sono anche, lo sappiamo, le nipotine di Bouvard e Pécuchet; e non senza una certa malinconia, avendo apprezzato certe verità lampeggianti nel caos dei suoi nuovissimi pensamenti, dobbiamo lasciare da parte Herbert Marcuse, per portare il nostro discorso ad una sua conclusione speculativa. Per problemitizzare, cioè, il concetto di civiltà estetica, nel senso in cui lo riferiamo al Medioevo, del Medioevo facendo non un modello assoluto, e nemmeno l'unico esempio di civiltà estetica che la storia ci mostri. La civiltà medioevale, diciamo, è possibile pensarla come civiltà estetica, senza con questo volerla apologizzare oltre il giusto, cancellando i vizi, le brutalità, che il Medioevo ebbe in proprio, anche in questo diversificandosi, pur nella somiglianza, da altre età storiche, afflitte da differenti vizi, e da brutalità altre da quelle del Medioevo; ma questa nostra caratterizzazione vuol essere specificata nel senso che quella del Medioevo fu una civiltà estetica in quanto era arte tutto quello che si faceva — il pettine carolingio detto di sant'Eriberto e la Pala d'Oro; il manto di Enrico Terzo trapunto con i segni dello Zodiaco e le tavolette che in Siena racchiudevano gli atti delle gabelle e delle imposte — ma non si pensava da nessuno all'arte come attività producente oggetti destinati a essere arte e nient'altro che arte. Da questo punto di vista, non v'è alcun dubbio che le odierne teorie della *morte dell'arte*, del suo scomparire in universale esteticità, potrebbero trovare nella civiltà medioevale esempi e argomenti non pochi in loro favore. Ma la civiltà medioevale non fu una civiltà dell'immanenza assoluta, e può esser qualificata *civiltà estetica* perché in essa l'universale immanenza dell'arte, il suo non costituirsi mai come trascendente in se stessa, rendeva immanente e molteplice e varia quella bellezza trascendente della cui unità e identità e invariabilità tutto il mondo medioevale fu sempre persuaso, proprio nel senso che abbiamo appreso leggendo una pagina dello pseudo-Dionigi. Diremo allora che proprio perché l'arte era immanente in tutto, ogni oggetto,

ogni atto, ogni evento dell'immanenza si sollevava alla trascendenza di quel bello che l'arte portava qua, nel mondo? Sarebbe un riaprire il discorso intorno al rapporto reciproco, in estetica, dell'immanenza e della trascendenza — e forse ci aiuterebbero certe recenti considerazioni teoretiche sulla *trascendenza nell'al di qua*, « Transcendenz ins Diesseits », quali le leggiamo in *Sprache und Bewusstsein* del Liebrucks...[34]. Non sarebbe inutile dibattito quello condotto su questi argomenti: potrebbe esser di giovamento cosí sul piano della storiografia estetica come su quello della pura riflessione, della teoresi estetica. E anche, perché no?, in sede di estetica militante...

[34] Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein*, vol. II, Frankfurt am Main Akademische Verlagsgesellschaft, 1965, pag. 437.

INTRODUZIONE ALL'ESTETICA DI DANTE

Un tentativo di ricostruire e riassumere le concezioni teoriche di Dante intorno all'arte ed a quelle che noi oggi diciamo la "categoria estetica" non può non configurarsi come una lettura di tutta intera l'opera dantesca dal punto di vista del rapporto tra *teoria* e *pratica*, tra *idea* e *realtà*: una lettura, cioè, nella quale il filosofo dell'arte guardi le cose dal punto di vista che a lui è proprio, senza usurpare l'ufficio dello storico letterario e del filologo. Si tratterà, in altre parole, di prendere in esame la *realtà*, la *pratica*, cioè la produzione poetica di Dante, per riconoscere la *teoria*, l'idea che in essa si realizza; e questa teoria cercar di definire in termini speculativi: non senza l'ausilio, naturalmente, degli scritti propriamente teorici che Dante ci ha lasciati, nonché dei documenti della cultura — filosofica, artistica, letteraria — della quale Dante era piú o meno direttamente informato.

In altre occasioni, e con altro proposito, ho avuto modo di tentare, una ricostruzione delle teorie estetiche di Dante in relazione alla critica della pittura, scultura, architettura, cosí come era concepita e praticata nel Medioevo europeo: ma quella ricostruzione non poteva non richiedere uno sviluppo dell'indagine proprio in relazione all'arte che Dante professava, e cioè alla poesia. E dalla teoria della poesia, dobbiamo ora partire, chiedendoci in primo luogo, come Dante concepisse l'essenza e l'ufficio della poesia[1].

L'essenza della poesia, l'ufficio della poesia... E, naturalmente, la *bellezza* della poesia, quella particolare *bellezza* che Dante si proponeva di raggiungere nel proprio poetare. Non discorreremo qui, naturalmente, intorno all'essenza, all'ufficio,

[1] Cfr. *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 259-284. Una rapida esposizione delle teorie di Dante sulla poesia nel libro posteriore *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, DuMont, 1963, pp. 109-114 (*Die Dichtungstheorie Dantes und das Florentiner Trecento, « De Vulgari eloquentia » und « Convivio » als Theorien zur Aesthetik*). E si vedano anche le voci dell'*Enciclopedia Dantesca: Estetica; Poetica.*

alla bellezza della poesia in generale: anche perché una definizione riferibile ad ogni reale o eventuale poesia è difficile da formulare; e quando il filosofo non voglia promuovere a cotegoria *a priori* un risultato delle proprie esperienze di lettore, il senso delle scelte che egli ha fatte lasciandosi guidare dal proprio gusto, ogni definizione filosofica della poesia comporta un ripensamento filosofico totale, essendo la poesia il pensiero nella sua assolutezza, il *Logos* che si incarna e realizza nella parola e presenta se stesso come parola[2]. Del resto, le migliori critiche al gusto dei filosofi nella sua unilateralità, le troviamo nelle teorie degli artisti, dei poeti[3]: di quegli artisti e di quei poeti, soprattutto, che della propria poesia, hanno saputo essere teorici rigorosi, e per questo sono meritevoli di cittadinanza *optimo jure* nella storia dell'estetica. In questa famiglia di poeti, che nei tempi moderni annovera Goethe e Hölderlin, Wordsworth e Coleridge, Baudelaire e Mallarmé, Dante occupa un posto di primissimo piano: e questo ci obbliga a studiare le sue teorie sulla essenza della poesia, sull'ufficio della poesia, sulla bellezza della poesia: non per giudicarle alla stregua dei nostri eventuali convincimenti in proposito, ma allo scopo di riconoscere in esse una direzione teorica della poesia, non incompatibile rispetto ad altre direzioni teoriche: immunizzandoci sia contro le preclusioni che la familiarità con la grandissima poesia dantesca può suggerire nei confronti di altre e diverse realtà poetiche, antiche o nuove, passate o presenti o future, come contro opposti dogmatismi: che piú di una volta nel corso della storia — e basterà per tutti l'esempio famosissimo lasciatoci dal Bettinelli con le sue *Lettere virgiliane* — hanno ostacolato il giusto apprezzamento della poesia dantesca.

[2] Questo aspetto del problema teorico è stato da me successivamente affrontato in una conferenza tenuta nel luglio 1973 presso l'Università di Francoforte (*Logos und Poesie im unseren wissenschaftlich-nihilistischen Zeitalter*), e poi sviluppata in saggi pubblicati su varie riviste e miscellanee, in attesa di una esauriente ed organica revisione.

[3] Su questo problema, rinvio al saggio *Estetica senza monopoli, ossia le teorie dei filosofi e le teorie degli artisti*, in: « La Cultura », II (1964), pp. 495-517.

Che cosa è dunque, secondo Dante, la poesia? E che cosa l'arte di chi scrive poesia? Sono domande alle quali non è difficile trovare risposta, basterà tornare a certe pagine nelle quali la poesia e l'arte del poeta, cosí come Dante le concepiva, sono definite con sufficiente precisione. Non staremo qui ad elencare tutte queste definizioni, che del resto sono notissime a chiunque con l'opera di Dante abbia un minimo di familiarità; riassumendo quello che risulta dal *Convivio*, dal *De vulgari eloquentia*, da qualche accenno della *Vita nuova*, nonché, piú o meno direttamente dalle tre cantiche della *Commedia*, possiamo dire che la poesia è per Dante un *artificiatum*[4], fatto di parole *per legame musaico armonizzate*[5], una finzione retorica musicalmente composta[6]; e l'arte del poeta è, da questo punto di vista, una produzione fabbrile, un lavorare la parola con la stessa perizia con cui un artigiano lavora la propria materia. Ricordiamo la definizione del poeta come *fabbricatore* che si legge verso la fine del *Convivio*, poco prima che quest'opera si interrompa[7]: definizione che trova riscontro nei notissimi versi del canto ventesimosesto del *Purgatorio*, là dove Guido Guinizelli presenta a Dante Arnaut Daniel, come « il miglior fabbro del parlar materno ». Emerge da questa definizione un giudizio di critica militante, che a sua volta illustra la concezione artigianale dell'*arte poetica* cosí come Dante la professava[8]. Tra i critici moderni, quello che piú compiutamente ha messo in evidenza questo

[4] Cfr. *De Vulgari eloquentia*, L. II, cap. III, 7.
[5] Cfr. *Convivio*, L. I, cap. VII.
[6] Cfr. *De Vulgari eloquentia*, II, III, 7, cit.
[7] Cfr. *Convivio*, IV, cap. XXX. E si veda anche in *De vulgari eloquentia*; II, VIII, 5, la definizione della poesia come « fabricatio verborum armonizatorum ».
[8] Si tengano presenti, a questo riguardo, le considerazione del Roncaglia: « Per la tecnica laboriosa e squisita con cui affinò la lingua volgare, piegandola in ardue tessiture stilistiche, Arnaldo fu giudicato da Dante "il miglior fabbro del parlar materno"; e come un artigiano, capace di lavorare e limare versi eccellenti con l'arte di amore, egli stesso amò raffigurarsi ». (AURELIO RONCAGLIA, *La poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, p. 280). Per documentarsi su questa idea artigiana che della poesia aveva Arnault Daniel, il Roncaglia rinvia all'arietta: « En cest sonet coind' e leri / Fauc motz e capuig e doli, / En serant verai e cert / Quan n'aurai passat la lima » (« Su quest'arietta leggiadra e leggera / Compongo versi e li digrosso e piallo, / E saran giusti ed esatti / Quando ci avrò passato su la lima ». Testo e traduzione: ivi, pp. 338-339).

lato artigianale, di artigianato della parola, come un fattore decisivo della poesia di Dante in quanto tale, è stato forse Hugo Friedrich, in una conferenza su Dante tenuta nel 1955 presso l'Istituto per la Storia Europea di Magonza[9]: ma il nostro punto di vista è quello della filosofia; e messi di fronte alla concezione della poesia come attività fabbrile operante sulla parola, quale risulta, come abbiamo visto, da piú di una dichiarazione di Dante, abbiamo l'obbligo di interpretarla, appunto, filosoficamente.

Diciamo subito che dal punto di vista filosofico gli accostamenti tra il lavoro del poeta e quello dell'artigiano non sono, in Dante, semplici metafore, perché si fondano su una concezione della poesia come oggetto, *opus artificiale*, non dissimile da quei manufatti che erano, secondo la concezione corrente, a quei tempi, le opere di pittura, scultura[10]. Per quanto abusato, il paragone con le cattedrali gotiche ma anche con quelle romaniche è, per la *Commedia*, obbligatorio, storicamente necessario: ma per capire la concezione artigianale dell'arte poetica, quale Dante la professava, non dobbiamo pensare subito alle cattedrali, dobbiamo ricordarci dei manufatti artistici di piccole dimensioni: opere di oreficeria, sculture in avorio, miniature, — del resto uno dei piú autorevoli studiosi che negli ultimi lustri hanno investigato l'arte delle cattedrali gotiche, Hans Sedlmayr, non ha mancato di sottolineare come il materiale delle cattedrali fosse lavorato in maniera simile a quella delle oreficerie; e che una idea precisa di come le cattedrali erano concepite possono darcela i reliquari; piccole architetture fatte tutte di oro, argento e pietre preziose[11].

Il riferimento alle oreficerie, ed a quelle arti manuali che lavoravano materie intrinsecamente pregiate per la loro naturale bellezza, non è un riferimento casuale: esso ci introduce, se cosí possiamo dire, nell'intimità del laboratorio dantesco,

[9] Hugo Friedrich, *Dante*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1956, pp. 37 s.

[10] E si rammentino i versi 127-129 del primo canto del *Paradiso*: « Vero è che come forma non s'accorda / molte fiate all'intenzion dell'arte, / perché a risponder la materia è sorda ».

[11] *Die Geburt der Kathedrale, Die dichterische Würzel der Kathedrale*, in: Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke*, I, Wien-München, Verlag Herold, 1959, p. 157.

ce ne rivela i segreti, e proprio dal punto di vista filosofico. Chiunque abbia una qualche conoscenza dell'estetica medioevale, sa infatti che essa era anche una estetica, come si direbbe oggi, materica, e materiologica: una estetica cioè, secondo la quale ogni materia, reale o imitata, aveva una sua bellezza oggettiva; e questa bellezza era tanto piú grande quanto piú la materia era intrinsecamente luminosa, partecipe, cioè, della luce come sostanza divina di tutto il reale: e bisogna stare attenti a non dimenticare questa fondazione metafisica che nella estetica della luce, di origine neoplatonica, aveva l'estetica medioevale, proprio nel suo lato che oggi potremmo dire materico o materiologico, in quanto spiritualizzava la materia come materia in sé bella perché luminosa. Ufficio dell'artefice era scegliere la materia piú adatta allo scopo a cui l'oggetto che egli intendeva fabbricare era destinato, e servirsi delle qualità sensoriali della materia (cioè della sua oggettiva bellezza) in guisa tale che la evidenza acquistata da tali qualità attraverso la lavorazione cui la materia veniva sottoposta conferisse all'oggetto la massima bellezza corrispondente alla sua destinazione, cioè alla sua funzione — da cui la notissima osservazione di san Tommaso secondo la quale il vetro, sebbene piú bello del ferro, perché piú luminoso, non è materia adatta per fabbricare una sega, perché lo scopo della sega è quello di segare, e il vetro non risponderebbe a questo scopo [12]. Quanto piú alto era lo scopo a cui l'oggetto doveva servire, tanto piú pregiata doveva essere la materia da adoperare; e quando, per ragioni tecniche o economiche, era necessario impiegare una materia piú rozza, la si lavorava con un ornato capace di illeggiadrirla, oppure si ricorreva a quella che oggi si direbbe la materia intenzionata: alla rappresentazione delle qualità sensoriali di una materia liscia o splendente. Da qui la doratura dei bronzi (famosissime perché celebrate in versi dal loro ordinatore, le porte auree della basilica di Saint-Denis, prototipo delle chiese gotiche), o, sempre nelle chiese, la coloritura squillante delle parti interne in muratura, anche là dove non c'era alcuna figurazione. Bi-

[12] *Summa Theologica*, I, q. 32, art. 3.

sogna inoltre aggiungere che le qualità sensoriali delle singole materie, quelle qualità che di ogni materia costituivano la specifica *bellezza* e le assegnavano un posto nella gerarchia ontologica del cosmo, erano tali in quanto portatrici di un significato spirituale oggettivo. Le materie, insomma, erano come parole della lingua di Dio, segni aventi un significato non imposto ad esse dalla convenzione umana, ma conferito da Dio nell'atto della creazione; e la bellezza propria ad ogni materia, in quanto bellezza oggettiva, consistente nelle sue qualità sensoriali, nel suo essere ruvida o liscia, opaca o luminosa, identificava in se stessa il significato; era, anzi, il significato reso percettibile, e quindi fatto oggetto di una contemplazione che lo coglieva anteriormente ad ogni operazione discorsiva della ragione. Scegliere la materia piú adatta, per la sua bellezza, alla destinazione dell'oggetto che si intendeva fabbricare era dunque come scegliere la lingua piú adatta a tener un certo discorso piuttosto che un'altro. Cosí, per uno scopo puramente meccanico, come segare il legno, occorreva il ferro, opaco e ruvido, non già l'avorio, lucido alla vista e liscio al tatto: perché la scura asperità del ferro significava la sua tagliente durezza, la resistenza all'usura; mentre la lucidità e il liscio dell'avorio, significanti la sua delicata fragilità, ben si addicevano alla confezione di oggetti il cui fine precipuo era quello di venire adoperati per usi che quella fragilità non mettessero in pericolo, ed ai quali la delicatezza dell'avorio giovasse, in quanto docile alla modellatura: immagini sacre portatili; pettini per le dame; cofanetti destinati a contenere il materiale da toletta; scrigni per i gioielli...

Se ci proviamo a leggere il *De vulgari eloquentia* tenendo presenti queste ovvie premesse di tutta quanta l'estetica medioevale, potremo agevolmente ricavarne i postulati di quella concezione materica della poesia, e della correlativa concezione artigianale dell'operazione poetica, di cui la produzione di Dante, nella *Commedia* e prima della *Commedia*, ci fornirà tale una dovizia di prove che la sola difficoltà, per chi voglia esemplificare, sarà quella di limitare la scelta, per non correre il rischio di sottolineare tutti i versi uno per uno. La somiglianza tra l'operare del poeta e quello dell'artefice

che adopera materiali diversi della parola, e quindi la somiglianza tra la poesia in quanto oggetto e quei manufatti che nella considerazione medioevale erano le opere di pittura, scultura e architettura, non è, ripetiamo, metaforica, ma si fonda sulla sostanziale affinità ontologica esistente tra la parola e le materie corporee: affinità delle materie corporee rispetto alla parola, in quanto ogni materia è portatrice di un senso inerente alle qualità con cui essa si presenta alla percezione; e affinità della parola rispetto alle materie corporee, in quanto anche la parola è oggetto di percezione sensoriale, e il suo significato (almeno per l'estetica professata da Dante...) sta sempre in rapporto con le qualità sensibili con cui essa si lascia percepire.

Due punti nel *De vulgari eloquentia* sono fondamentali per chi voglia rileggerlo cercandovi i concetti fondamentali per una comprensione della teoria dantesca della poesia, sotto l'aspetto materico o artigianale che primo ci è venuto, per cosí dire, sotto gli occhi: i capitoli del primo libro in cui Dante sottopone ad analisi le qualità sensoriali oggettive dei differenti dialetti italiani[13], ed il capitolo del secondo libro nel quale viene preso in esame il rapporto tra le qualità sensoriali delle parole, secondo che sono lisce o ruvide, morbide o dure, ed il loro significato, in relazione all'impiego che il poeta si propone di farne[14]. E che anche la bellezza della lingua, come quella della materia, consista nella sua luminosità, è detto espressamente, là dove Dante passa a definire i caratteri del volgare da lui cercato, caratteri che ricordano assai da vicino quelli dei materiali prediletti dall'architettura gotica: « Per hoc quidem quod illustrem dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum perfulgens »[15]. Il lettore non

[13] L. I, cap. XI-XV.

[14] L. II, cap. VII. In una nota alla sua traduzione francese del *De vulgari eloquentia* (Louvain, Université Catholique, 1948), Paul Godaert osserva a questo proposito: « Come les mots sont vêtement de la pensée, Dante, selon son image familière, les désigne comme les espèces de tissus. Il y a les *pexa* qui évoquent le peigné et les *lubrica* qui rappellent la soie lisse, il y a les *yrsuta*, comme le velours ou le beau drap duveteux et doux, et les *reburra*, come les étoffes grossières a poils rudes » (p. 66, n. 1).

[15] L. I, cap. XVII, 2. E si ricordi Ugo da San Vittore, il quale scriveva che la luce divina « Replet quidem illuminando et convertit lumina fa-

può qui non ricordarsi delle numerose definizioni della bellezza come lucentezza ed intrinseco splendore della materia che si trovano in Ugo da San Vittore, Suger abate di Saint-Denis, Roberto Grossatesta. Ed il rapporto tra le qualità sensoriali della lingua in quanto materia ed il fine della poesia che si proponga di adoperarla e plasmarla, risulta perfettamente simile al rapporto delle qualità sensoriali di ogni altra materia con lo scopo a cui gli oggetti con essa fatti debbono servire, cosí come lo abbiamo potuto constatare nell'esempio della sega formulato da San Tommaso: essendo il volgare illustre il migliore di tutti i volgari, solo le cose migliori sono meritevoli di essere in esso trattate [16] — e viceversa.

Poesia, dunque, al pari di ogni altra arte, è, in primo luogo, lavorazione di una materia (la lingua, fatta di parole, avente una sua bellezza oggettiva), allo scopo di comporre discorsi nei quali l'oggettiva bellezza delle parole acquisti il massimo risalto possibile in funzione dello scopo che l'oggetto prodotto, cioè il discorso fatto di parole per legame musaico armonizzate, si propone di raggiungere. Esiste una canzone, la terza del *Convivio*, dove questo rapporto tra la qualità oggettiva delle parole, messa in risalto dalla lavorazione poetica, e il fine della composizione che tale lavorazione produce, è

ciendo. Replemur enim in eo quod lumen accipimus; convertimur autem in eo, quod ex accepto lumine, et ipsi lumina sumus ». — *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, L. II, cap. I, in: Migne, *Patrologia Latina*, to. 175, co. 938. Questa concezione stava a base dell'idea secondo la quale quella materia era piú bella che, ricevendo la luce, si faceva luce essa stessa. Ed è questa la bellezza del volgare illustre teorizzato da Dante: una bellezza che si inserisce nella tradizione medioevale dell'estetica della luce (di origine neoplatonica) della quale le teorie dell'arte gotica costituiscono il punto culminante. Ma era già presente nell'arte musiva (a Dante ben nota), presupponente anch'essa attraverso la mediazione di Agostino, quel neoplatonismo la cui influenza sull'arte (anche letteraria) e sul gusto di tutta Europa doveva farsi esplicita dopo la traduzione dello pseudo-Dionigi da parte di Scoto Eriugena ed i commenti che ne vennero redatti, a partire dal secolo XII.

[16] *De vulgari eloquentia*, L. II, cap. II, 3. Sul rapporto tra il fine dell'opera e la qualità intrinseca della materia, va ricordata una concezione analoga formulata dall'abate Suger: « Dum libare Deo gemmis debemus et auro. / Hoc ego Suggerius offerto vas Domino » (*Liber de rebus in administratione sua gestis*, ed. Panofsky, in *Abbot Sugger on the Abbey Church of St. Denis*, Princeton University Press, 1946, p. 78).

dichiarato in termini molto precisi. Ricordiamo: « Le dolci rime d'amor che io solía / Cercar ne' miei pensieri / Convien ch'io lasci, non perch'io non speri / Ad esse ritornare, / ma perché gli atti dispettosi e fieri / Che nella Donna mia / Sono appariti, m'han chiuso la via / Dell'usato parlare. / E poiché tempo mi par d'aspettare, / Deporrò giú lo mio soave stile, / Ch'io ho tenuto nel trattar d'amore, / E dirò del valore, / Per lo qual veramente è l'uom gentile, / Con rima aspra e sottile ».

Non ci riguarda, in questa sede, naturalmente, il soggetto che nella canzone Dante intende trattare: il nostro problema è soltanto quello di ricostruire dal punto di vista filosofico il concetto dantesco della poesia, quel concetto che già abbiamo potuto appurare come produzione di un oggetto fatto scegliendo la materia ad esso piú adatta e lavorando tale materia in guisa tale che le qualità sensoriali di questa risaltino in funzione dello scopo per il quale l'oggetto viene prodotto: rispetto al fine, cioè, in vista del quale viene scritta la composizione poetica. Scopo della composizione poetica è qui esporre una concezione dottrinale che Dante ritiene giusta, e confutare quella da lui ritenuta erronea. Lavorare la materia verbale in guisa tale che di essa venisse messa in risalto la dolcezza, la soavità, sarebbe uno sbaglio, perché una composizione sensorialmente dolce e soave non raggiungerebbe lo scopo: per tornare di nuovo al famoso esempio della *Summa Theologica* che questi versi in certo modo parafrasano applicandoli alla poesia, sarebbe come voler segare il legno con una sega di vetro. Poiché qui si tratta di dimostrare e confutare, le parole debbono essere al servizio della discorsività mentale, e vanno ordinate (*per legame musaico*: perché pur sempre di una canzone si tratta) in guisa tale che la loro bellezza, cioè l'insieme delle loro qualità sensibilmente percettibili, sia in funzione della discorsività che ordina il loro senso: sia tale, insomma, da attirare l'attenzione di chi legge e di chi ascolta, affinché piú facile riesca cogliere il senso di tutto il discorso: « dice *aspra*, quanto al suono del dettato, che a tanta materia non conviene essere lene, e dice *sottile*, quanto alla sentenza delle parole, che sottilmente argomentan-

do e disputando procedono », come spiega Dante stesso nel suo commento [17].

Bellezza della composizione poetica, è, in questo caso, la rispondenza della sua forma sensibile, in quanto risultante da una scelta e da una lavorazione della materia verbale, allo scopo che essa composizione deve raggiungere; che è quello di argomentare discorsivamente, per dimostrare certe verità e confutare certe menzogne. Per questa ragione, la materia verbale vuol essere lavorata in modo che risulti tanto aspra alla percezione quanto sottili sono le argomentazioni a cui deve servire. Si tratta, però, di una bellezza che è pur sempre bellezza della materia e del modo come la materia viene lavorata: diciamo, di una bellezza ottenuta plasmando, se cosí è lecito dire, la materia verbale in guisa tale che la qualità per cui essa, cosí come è stata artificiata, colpisce i sensi, costituisca un analogo sensibile della sottigliezza dei ragionamenti che in essa vengono esposti. E questa analogicità delle qualità sensibili rispetto al significato risulta in piú di un luogo della canzone, la quale, per questo lato, prepara, in certo modo, il raporto tra la parola come segno (avente una sua qualità estetica oggettiva) e il suo significato, quale verrà a realizzarsi nelle parti dottrinali della *Commedia*, soprattutto in taluni luoghi del *Paradiso*.

Le parole sono qui, e non potevano esser diverse, virili e urbane, nonché *pexa* ed *irsuta* — se vogliamo ricordare la comparazione ricordata e formulata dal traduttore francese: parole simili a lane pettinate o cardate, non a sete o a velluti [18] — perché solo una materia cosiffatta, armonizzata dando risalto a queste sue qualità sensoriali, poteva dare a una composizione del genere la sola bellezza che ad essa si addice. Correlativa alla concezione artigianale dell'operare poetico ed alla concezione "materica" della parola, risulta qui una concezione analogica del bello poetico e artistico in generale: e solo chi di questa concezione, che tratta la poesia come un oggetto materiale, faccia uso nel giudicare, potrà rendersi con-

[17] *Convivio*, Trattato Quarto, cap. II.
[18] Godaert, cit., v. nota 14.

to di come una canzone quale *Le dolci rime d'amor ch'io solìa* potesse da Dante essere considerata bella. Ad una comprensione siffatta, non ci sarebbe speranza di arrivare, se identificassimo modernamente la poesia con l'espressione di un soggettivo sentire: dovremmo tutt'al piú accontentarci dei primi due versi, di qualche metafora qua e là luccicante. In verità, la poeticità di questo e simili componimenti — poeticità come la intendeva il loro autore: che poi a noi una poeticità siffatta non sempre soddisfi, è un altro affare [19] — va cercata nella loro oggettività sensibile, non dissimile da quella di un manufatto destinato ad usi pratici, e nondimeno *artistico*: poeticità ottenuta lavorando la materia verbale, per dare ad essa una forma che rendesse contemplabile, già nella semplice percezione, il senso generale della sua *sentenza*: che mostrasse, diciamo, tale senso ad una contemplazione anticipante rispetto alla comprensione discorsiva.

Questo della canzone quarta del *Convivio* è un esempio *outré*, ai limiti della provocazione. La concezione artigianale del poetare, la concezione materica della parola poetica, e la conseguente concezione oggettivistica della bellezza vi compaiono in quella che per un lettore *moderno* (un po' meno, forse, per un lettore *di oggi*; quella che si chiama *modernità* è già quasi un passato, dal punto di vista della *contemporaneità*) è la loro forma piú paradossale: da un lato, una sentenza intellettualisticamente discorsiva nella maniera piú arida; dall'altro il dettato che per essere recuperato poeticamente esige che lo leggiamo considerandolo come una sorta di manufatto verbale, in cui l'autore si propone di trasformare in oggetto di percezione sensitiva, e di apprezzamento (diciamo noi, con vocabolo nostro) estetico, l'aridità intellettualistica di quella sentenza. Il paradosso consiste nel fatto che il punto d'unione tra la "sentenza" e la "rima" possiamo

[19] Non sarà male però, quando si legge il *Convivio*, ricordarsi di un ammonimento dello Auerbach: « Chi sottovaluta il *Convivio* come opera d'arte per il suo contenuto didattico, non giungerà facilmente ad un concetto chiaro dell'intento e dell'efficacia di Dante » (Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, III, *L'oggetto della Commedia*; tr. it. in: *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 69).

e dobbiamo cercarlo nella forma verbale considerata come forma, puramente sensibile, di una parola trattata a guisa di materia: perché proprio questa matericità della forma verbale mostra in essa, come bellezza, la verità che le stesse parole, considerate nel loro lato *spirituale*, nel loro significato, espongono per via puramente ragionativa. È il paradosso (ai nostri occhi) dell'estetica medioevale; ed è necessario spendervi sopra qualche parola; perché se non si capisce questo che a noi può sembrare un paradosso, difficilmente sarà possibile ricostruire in maniera attendibile l'estetica di Dante.

Dobbiamo a questo punto ricordare che, secondo l'estetica medioevale, la bellezza era una qualità oggettiva dell'essere e non una espressione soggettiva dello spirito umano. In quanto oggettiva, la bellezza era una qualità universale, attributo coesenziale di tutto ciò che è. Per questo le materie, tutte le materie, erano considerate, come s'è visto, belle in se stesse, ciascuna a suo modo, secondo il posto che occupano nell'ordine universale del cosmo; e della bellezza l'uomo, in quanto artefice, doveva tener conto nello scegliere una materia e adoperarla per produrre oggetti: il cui fine, anche in quelle che noi consideriamo opere d'arte (ivi compresi i componimenti poetici), non consisteva, però, in una esibizione di forma fine a se stessa, ma nella bellezza inerente ad una funzione che l'oggetto era destinato ad assolvere; e che poteva essere una funzione utilitaria (come nel caso di oggetti materiali che avevano sempre uno scopo determinato: la nozione di opera d'arte come avente in se stessa la propria ragion d'essere e il proprio fine era estranea alla coscienza medioevale) ma poteva essere anche ammaestrativa, come nel caso di un componimento poetico quale la canzone « Le dolci rime d'amor ch'io solía »; e poteva anche essere quello di colpire un avversario, ferendolo nella sua reputazione o nei suoi sentimenti.

La bellezza della materia, ivi compresa quella particolare materia che è la lingua di cui il poeta si serve, non è però se non un grado della bellezza universale, che ha il suo ver-

tice in Dio, creatore di ogni bellezza[20]. Di questa bellezza universale partecipano anche le idee; la cui bellezza è un attributo della verità, cosí come la bellezza delle materie è un attributo della funzione che esse sono chiamate ad assolvere nell'ordine del creato, e la bellezza delle produzioni umane è un attributo della loro rispondenza allo scopo cui sono destinate. Conoscere la verità è dunque anche un godere della sua bellezza; e chi conoscendo una verità, la insegna agli altri uomini, li ammaestra intorno a qualcosa che è bello in se stesso; non diversamente da chi, dipingendo la immagine di una bella donna o celebrando in versi la bellezza e la virtú della donna amata, intende ammaestrare gli altri uomini intorno a tale bellezza e a tale virtú: « Mostrasi sí piacente a chi la mira / Che dà per gli occhi una dolcezza al core, / Che 'ntender non la può chi non la prova ».

Nelle opere d'arte imitativa, bisogna distinguere la bellezza della imitazione e la bellezza della cosa imitata. L'opera mimetica in tanto è bella in quanto imita, nella propria materia e con i propri mezzi, la bellezza della cosa imitata: quando ciò che l'arte imita è sensibile, allora l'imitazione della bellezza procede per somiglianza; mentre procede per dissimiglianza se la bellezza che l'opera d'arte intende imitare non è percettibile con i sensi, come quando si tratti di idee che l'uomo può conoscere solo discorsivamente[21]. Cosí è possi-

[20] Questa concezione della bellezza universale era stata formulata nella maniera piú decisiva dallo pseudo-Dionigi, nel capitolo quarto del trattato *Sui nomi divini* (cfr. MIGNE, *Patrologia Graeca*, to. III, co. 705), dove sta scritto che tutto ciò che è e che accade, ha nel bello e nel bene la propria sorgente, sussiste nel bello e nel bene, e tende al bello e al bene, come a proprio fine, ogni ente essendo debitore del proprio essere e del proprio divenire al bello ed al bene.

La traduzione di Scoto Eriugena, che aveva diffuso questi concetti nella cultura dell'Europa occidentale suona cosí: « Omnia quaecumque sunt et fiunt, per bonum ed optimum sunt et fiunt, et ad hoc omnia vident, et ab ipso moventur et continentur » (in: MIGNE, *Patrologia latina*, to. 122, co. 1143).

[21] Difficilmente si potrà capire questo concetto ove non si tenga presente la teoria delle *immagini dissimili* formulata dallo pseudo-Dionigi (la cui opera è il testo fondamentale dell'estetica medioevale, insieme con quella di Agostino), nel secondo capitolo del trattato *Sulla gerarchia celeste* (cfr. MIGNE, *Patrologia Graeca*, to. III, co. 136 s., e principalmente, per quello che qui ci riguarda, co. 141 s.). È un concetto che possiamo rias-

bile dipingere o scolpire una figura somigliante ad una donna: in questo caso la bellezza della figura, come lavorazione della materia di cui il pittore o lo scultore si serve (rispettivamente: della linea e del colore, o della pietra, del legno o altro materiale) sarà bellezza simile a quella della donna ritratta, pur essendo bellezza di una tavola variamente colorata o di una pietra o legno scolpito, mentre l'altra è bellezza di una creatura in carne e ossa. Quando però la donna non viene dipinta, ma la sua bellezza si voglia imitare in parole, allora la distinzione si fa piú sottile, e la bellezza può essere imitata solo per analogia: perché le parole, nel loro lato che Dante chiama *razionale*, nel loro significato, possono descrivere un oggetto bello, ma non imitarne la bellezza, non potendo questa essere significata discorsivamente, in quanto è oggetto di una contemplazione che oltrepassa i limiti della discorsività. Questa impossibilità di imitare discorsivamente la bellezza dell'oggetto di cui discorsivamente vengono riferite le forme, era un luogo comune dell'estetica medioevale, ricorrente in molte descrizioni di opere d'arte. Per non parlare di esempi piú antichi, basterà ricordare che il cronista Gervasio di Canterbury, dopo aver minutamente descritto la cattedrale della sua città, cosí come era stata rifatta dopo l'incendio del 1174, conclude asserendo che nessun rendiconto verbale poteva illustrarne la bellezza; e l'agiografo Helinandus Frigidi Montis Monachus (Elinando di Montefreddo) aveva introdotto una descrizione della chiesa di San Gerione a Colonia dicendo che essa era talmente bella che nessuna *sententia sermonis* avrebbe potuto dirne la bellezza, peraltro non imitabile, egli aggiungeva, da alcun altro artefice. Quanto a Dante, sappiamo benissimo quante volte egli nella *Commedia*, e soprattutto negli

sumere con sufficiente fedeltà dicendo che si può dare forma sensibile a ciò che è intelligibile servendosi della materia, perché la materia, traendo il proprio essere dal Bello assoluto, ne conserva in sé una traccia, e pertanto possiamo, per mezzo di essa, innalzarci a ciò che è immateriale. E si veda la traduzione di Scoto Eriugena (*Patrologia Latina*, 122, cit., co. 1040 ss.); particolarmente, co. 1042 dove sta scritto potersi fare similitudini materiali di ciò che è puramente intelligibile, a patto di tenere presente il diverso modo in cui certi attributi (nel nostro caso, la bellezza) vanno riferiti rispettivamente, a ciò che è intelligibile ed a ciò che è sensibile.

ultimi canti del *Paradiso*, abbia insistito sulla ineffabilità della bellezza che egli raccontava di aver avuto il privilegio di vedere da vivo. Ricorderemo solo: « Omai sarà piú corta mia favella / pur a quel ch'io ricordo che d'un fante / che bagni ancor la lingua alla mammella ». Non basta, però, constatare, questa ineffabilità del bello, la impossibilità di esporlo per via discorsiva: se vogliamo capire veramente quali conseguenze essa portasse, e come autorizzasse, anzi rendesse obbligatoria una imitazione analogica di quel bello che era ritenuto discorsivamente *ineffabile*, dovremo risalire alle sue premesse filosofiche. In primo luogo, al neoplatonismo fondamentale dell'estetica medievale, cosí come Dante l'aveva ereditata e fatta propria.

L'EREDITÀ NEOPLATONICA E LA POETICA DELL'ANAGOGIA NEL PENSIERO ESTETICO DI DANTE

alla memoria di P. A. Michelis

« La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte piú e meno altrove. / Nel ciel che piú de la sua luce prende / fu'io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di la sù discende ». Cosí poetava Dante, nel primo canto del *Paradiso*, esplicitamente asserendo l'impossibilità di spiegare *per sermonis sententiam* la bellezza, e l'emozione che la bellezza suscita in noi.

Si tratta di un concetto neoplatonico, costante nell'estetica medioevale, e la cui evidenza, come premessa teorica dell'ineffabilità su cui Dante insiste nel *Paradiso* è talmente pacifica da sembrare addirittura ovvia [1]. Meno ovvio, però, il concetto analogico della bellezza che da questa premessa deriva: un concetto che bisogna aver chiaro in mente, se si vuole ricostruire in maniera compiuta l'estetica di Dante, e formarsi

[1] Nel suo saggio del 1929 intitolato *Sehen und Schauen bei Dante* (Visione e contemplazione in Dante) Ulrich Leo, a chiarimento di questo concetto, commentando i versi 136-141 del canto trentesimoterzo del *Paradiso*, nei quali Dante riferisce come gli sia stato possibile comprendere non per via discorsiva ma per contemplazione folgorante l'immedesimazione della sembianza umana ai *tre giri di tre colori e d'una contenenza* (« veder voleva come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova; / ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne ») rinviava alle conclusioni di Plotino nel capitolo terzo della quinta *Enneade*, osservando che il neoplatonismo « mostra la visione senza ragionamento, senza discorso, senza concetto: la pura folgorazione come tale, quale logicamente deriva dalla sua intera teoria, basata sopra il concetto della luce e della propagazione della luce. Lo stesso — continua il Leo — pensano i mistici: e lo stesso pensa qui Dante; la sua vista che, come abbiamo già detto, doveva trasformarsi alla fine in *senso pensante*, a questo contatto viene ancora una volta, a sollevarsi al di sopra di se stessa; o meglio; la coscienza naufraga nella profusione della divina pienezza di luce; anche il resto della sua vita, volontà e desiderio, come egli aggiunge subito dopo, è penetrato in Dio: i suoi occhi però, sono rimasti aperti fino all'ultimo istante » (Ulrich Leo, *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1957, p. 34). Il passo di Plotino al quale il Leo allude dice: « ...il pensiero discorsivo, per poter esprimere qualcosa, deve cogliere i concetti l'uno dopo l'altro... Ma in chi è assolutamente semplice qual trapasso discorsivo applicheremo? Nessuno, al contrario, basterà un semplice contatto spirituale. Pure toccando (nell'attimo almeno in cui lo si tocca) non si avrà affatto né la possi-

un'idea precisa della concezione teorica della poesia che tale estetica include, e che Dante costantemente praticò.

Posto infatti che la bellezza, ogni bellezza, non è conoscibile per via discorsiva, ma solo per contemplazione, imitare una bellezza è possibile solo producendo un oggetto la cui bellezza sia analoga a quella che si vuole imitare. Quando l'imitazione viene fatta per mezzo di parole, non la *sentenza* può imitare la bellezza, ma il *dettato*, cioè l'*ornamento di parole*: perché solo questo può essere oggetto di una conoscenza contemplativa e non discorsiva. Il discorso poetico, però è unità di sentenza e dettato, cosí come la parola è unità di un lato sensuale e di un lato razionale[2]: la bellezza del *dettato*, dunque, nel suo esser congiunta alla notizia che la sentenza ci dà dell'oggetto di cui esso dettato imita la sentenza, trasformerà in oggetto di contemplazione anche questa notizia discorsivamente appresa. La bellezza del dettato riconverge in sé la sentenza, include la discorsività di questa entro la propria contemplabilità, e il componimento poetico si costituisce come un oggetto di contemplazione analogo a quello che le parole discorsivamente descrivono[3].

bilità né la voglia di aprir bocca; e solo piú tardi si potrà sillogizzarvi sopra. In quell'attimo, invece, occorre c r e d e r soltanto di a v e r v i s s u t o, proprio nel punto in cui l'anima, repente, c o l g a l a l u c e» (Plotino, V, XVII, trad. di Vincenzo Cilento, in: PLOTINO, *Enneadi*, vol. III, p. 1, Bari, Laterza, 1949, p. 52). La diffusione di questi concetti nella cultura medioevale era mediata dallo pseudo-Dionigi Areopagita, che l'aveva ripresa quasi testualmente nel trattato sui *Nomi divini* (v. MIGNE, *Patrologia Graeca*, to. III, co. 872), conosciuto, naturalmente, attraverso la traduzione di Scoto Eriugena. Sul concetto della vista come *senso pensante*, si vedano le osservazioni del Leo in margine ai versi « La forma general di paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa » (*Par.*, XXXI, vv. 52-53); dove il Leo nota che non c'è piú differenza tra la vista corporea e quella spirituale (op. cit., p. 33).

[2] Sulla natura insieme *sensuale* e *razionale* della lingua, si veda: *De vulgari eloquentia*, L. I, cap. III, 3.

[3] Su questo aspetto dell'estetica dantesca, che va messo in relazione con la dottrina professata da Dante intorno alla lingua, si veda il saggio del Pagliaro *La dottrina linguistica di Dante*. Il Pagliaro mette in evidenza come si sia posto a Dante « il problema della possibilità di obiettivare il valore del segno, in maniera che esso possa diventare simbolo, come diremmo oggi, di un significato » (ANTONINO PAGLIARO, *Nuovi saggi di critica semantica*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1956, p. 224). Questa obiettivazione del segno, sua assunzione a simbolo, e non semplice veicolo del significato, va tenuta presente da chi voglia intendere la mimèsi

La poesia, possiamo dire, a questo punto, non è concepita come espressione soggettiva, ma come mimesi oggettiva. Ogni poesia è dunque un oggetto, fatto di una materia che è *sensuale* e *razionale* a un tempo (*sensuale* e *razionale* sono i vocaboli usati da Dante: noi possiamo dire: sensibile e intelligibile), che imita altri oggetti, tutti gli oggetti possibili, dai piú corpulenti ai piú spirituali: le cose come i pensieri e i sentimenti dell'uomo, gli aspetti e gli accadimenti del mondo come la stessa divinità nella sua assolutezza. In questa sua mimeticità, la poesia non si serve soltanto del lato intelligibile, del significato delle parole ma anche del loro lato sensibile, del *suono*: la definizione che si legge nel *De vulgari eloquentia*, « fictio rethorica in musicaque poita » enuncia, appunto, l'unità inseparabile di questi due lati della poesia: la quale, in quanto *fictio rethorica*, imita il proprio soggetto servendosi del lato intelligibile della parola, e cioè per via discorsiva; e in quanto è *poita in musica*, lo imita servendosi del lato sensibile delle parole, cioè per analogia. E l'unità deriva da questo, che la discorsività della *fictio rethorica* imita l'oggetto in quanto è conoscibile discorsivamente; mentre la sua musicalità, cioè l'armonia delle parole ottenuta per legame musaico, imita quello che, nell'oggetto, non è conoscibile discorsivamente. La bellezza, appunto, è ciò che non è conoscibile discorsivamente, né, di conseguenza, imitabile per via discorsiva, mediante il lato *razionale* della parola; perché la bellezza è tal cosa che non si può conoscere discorsivamente né discorsivamente riferire: « intender no la può chi non la prova ». La bellezza della poesia non va cercata, dunque, nel suo lato discorsivo, ma nella « fabbricatio verborum armonizatorum »[4]:

poetica della Commedia. E si veda la definizione della poesia nell'altro saggio dello stesso autore, intitolato alla *Critica semantica*: « È inevitabile che la poesia, per il fatto che si esprime mediante un concreto mondo icastico, debba giovarsi del segno in modo che esso significhi oltre il comune sapere che vi è depositato, faccia cioè della parola un uso inconsueto, riportandola al dato ontologico, sia attraverso il suono, sia attraverso il significato: dà alla sequenza un ordine che risponde piú alla immediatezza dell'intuizione che non alla riflessione rappresentativa... » (ivi, p. 405).

[4] Da qui la ben nota affermazione di Dante a proposito della intraduci-

solo questa, infatti può suscitare nel lettore, una emozione analoga a quella che desta in chi lo contempli la bellezza dell'oggetto che la poesia, nel suo lato intellettuale, imita discorsivamente senza peraltro poterlo rendere contemplabile. Oggetto di contemplazione, ciò che è imitato della poesia (si tratti di una donna, di un paesaggio, di una idea, del diavolo e di Dio) lo diventa in quanto riferiamo ad esso, per analogia, l'emozione destata in noi dalla poesia come oggetto, essa poesia, di contemplazione: cioè di una conoscenza radicalmente eterogenea rispetto a quella discorsiva. Ed oggetto di contemplazione la poesia, al pari di ogni altra opera umana, lo è per il suo lato materiale, quello che percepiamo sensibilmente: una concezione, questa, che a noi lettori moderni può riuscire meno ardua di quanto non sembri a prima vista, solo che ci ricordiamo di Mallarmé, dell'importanza che egli attribuiva perfino alla presentazione fisica della poesia, nel suo aspetto grafico, come attesta la famosa lettera a Gide a proposito del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[5].

bilità della poesia: « ...sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del salterio sono sanza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono trasmutati d'Ebreo in greco, e di greco in latino e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno » (*Convivio*, I, VII). La traduzione, infatti, può comunicare l'imitazione discorsiva dell'oggetto, ma non l'imitazione analogica della bellezza. E che, secondo Dante, la bellezza fosse altra cosa rispetto alla *sentenza*, risulta chiaro dalla stessa pagina del *Convivio*; là dove Dante si giustifica per aver commentato le proprie canzoni in volgare anche con l'argomento che un commento latino « l'avrebbe esposte a gente d'altra lingua, sí come a Tedeschi, Inglesi e altri »: e qui « avrebbe passato il loro [delle canzoni] comandamento: ché contro loro volere, largo parlando, dico sarebbe essere esposta la loro sentenza colà dove elle non la potessero con la loro bellezza portare » (ibidem).

[5] Non si deve dimenticare a questo proposito, che nella cultura medioevale, anche la presentazione grafica delle parole aveva una importanza estetica come analogia della bellezza inerente al significato delle parole stesse, soprattutto quando si trattava di testi sacri. Fondamentale, da questo punto di vista, quanto osserva Hans Jantzen, nei suoi studi sull'arte ottoniana (*Ottonische Kunst*, Hamburg, Rowohlts deutsche Enzyklopedie, 1959, p. 100: « La parola come *comunicazione* aveva nel primo Medioevo un diverso peso che non nel nostro tempo verboso. Essa possedeva una piú piena risonanza, era impregnata del suo contenuto ed era ritenuta capace di ospitare in sé la verità suprema. Questo peso specifico della parola trovava la

Tutta l'estetica del *simbolismo francese*, del resto, in quanto si fondava su una concezione della poesia come analogia, può esserci di aiuto nella comprensione della concezione propriamente analogica che del bello in arte e poesia era professata da Dante, coerentemente al pensiero estetico dell'età a cui egli apparteneva. Ma sono accostamenti che vanno fatti con molta cautela, sebbene non sia lecito trascurarli, nello studio teorico dell'estetica. Qui però non possiamo permetterci di

propria espressione nell'immagine grafica, che non veniva formata solo in funzione della semplice leggibilità e della disposizione intelligibile del testo, ma doveva mostrare per comunicazione visiva qualcosa del suo significato ». C'è da dire, se mai, che queste considerazioni dello Jantzen vanno riferite, sia pure con le dovute cautele, a tutta quanta l'estetica medioevale, e non solo a quella del primo Medioevo: l'unità di immagini e scrittura frequente cosí nella grafica come nella pittura e scultura va forse interpretata alla luce di questa contemplazione del segno grafico come analogia del suo significato, almeno dal lato della bellezza; a cui si accompagna, del resto, la semanticità della immagine visiva, che peraltro è sempre correlativa a una analogicità della bellezza dell'immagine-segno rispetto a quella dell'idea in essa significata. E si veda l'approfondita indagine di Arnaldo Petrucci, *Scrittura e libro nell'Italia altomedioevale* (in: *Studi Medievali*, 3ª serie, XIV, II, 1973), che nell'*analfabetismo relativo* — quando la grande maggioranza della popolazione è analfabeta — lo strumento scrittura può essere utilizzato come fonte di stimoli intellettuali ed emozionali, sia pure in modo soltanto indiretto e traslato, cioè non propriamente verbale, ma meramente figurale... » (pag. 985). Questa concezione del segno grafico come analogo, per la la scritta DILIGITE IUSTITIAM: « Io vidi in quella giovial facella / lo sfavillar dell'amor che lí era / segnare alli occhi miei nostra favella. / E come augelli surti di rivera / quasi congratulando lor pasture, / fanno di sé or tonda or altra schiera, / sí dentro ai lumi sante creature / volitando cantaro e faciensi / or D, or I, or L, in sue figure, / Prima cantando a sua nota moviensi; / poi, diventando l'un di questi segni, / un poco s'arrestavano e taciensi / ... / Mostrarsi dunque in cinque volte sette / vocali e consonanti; ed io notai / le parti sí, come mi parver dette. / DILIGITE IUSTITIAM primai / fur verbo e nome di tutto il dipinto; / QUI IUDICATIS TERRAM fur sezzai » (vv. 70-93). Nei versi successivi risulta evidente una consapevole applicazione dell'unità di immagine e segno alfabetico della metamorfosi per cui questo diventa immagine, la lettera M tramutandosi nella figura di un'aquila: « Poscia nell'emme del vocabol quinto / rimasero ordinate, sí che Giove / pareva argento lí d'oro distinto. / E vidi scendere altre luci dove / era il colmo dell'emme, e lí quetarsi / cantando, credo il ben ch'a sé le move. / Poi come nel percuoter d'i ciocchi arsi / surgono innumerabili faville, / onde gli stolti sogliono augurarsi, / resurger parver quindi piú di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, / sí come il sol che l'accende sortille; / e quïetata ciascuna in suo loco / la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi / rappresentare a quel distinto foco » (ivi, vv. 94-108). Sul congiungimento di *figura e parola*, anzi di immagine figurale e immagine-parola nell'architettura delle cattedrali gotiche, si veda: HANS SEDLMAYR, *Die Geburt der Kathedrale - Heilige Schrift Dichtung und Bild*, in: *Epochen und Werke*, cit., p. 181.

teorizzare per conto nostro: si tratta di ricostruire storicamente le concezioni professate e messe in pratica da Dante; e ad esse dobbiamo tenerci stretti, sia pure non trascurando quegli accenni tangenziali a teorie filosofiche e indirizzi artistici, che essendo a noi piú vicini possono in qualche modo facilitarci la comprensione di idee in apparenza cosí remote dalla nostra mentalità.

La bellezza del dettato, in quanto oggetto di contemplazione, ci mostra per analogia la bellezza di ciò che la sentenza espone discorsivamente; e dal momento che tutto è bello, anche le idee la cui esposizione può esser solo discorsiva, non immaginativa, come nel caso della canzone « Le dolci rime d'amor ch'io solia » o delle esposizioni dottrinali contenute nella *Commedia*, allora la bellezza delle idee, la bellezza, cioè, della verità, può essere mostrata solo esponendo tali idee per mezzo di una composizione la cui bellezza pre-discorsiva, bellezza sensibile, possa costituire un analogo della ultra-discorsiva bellezza delle idee: sicché l'unità di retorica e di musica, come unità del lato *sensuale* (materiale) della parola artisticamente lavorata, e della esposizione discorsiva che dalle idee fa la parola nel suo lato *razionale*, espone le idee, nell'unica maniera in cui è possibile esporle, quella discorsiva; ma consente anche di oltrepassare questa discorsività: riferendo ad essa, per analogia, la bellezza *musicale*, non discorsiva, del componimento. E questo è possibile, come risulta dal *Convivio*, in due modi: o dissociando radicalmente la bellezza della poesia e la bellezza del suo soggetto, oppure strettamente associandole. Il primo di questi due modi è quello che troviamo esposto nel commento alla canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*: dove la mimesi per dissimiglianza, fondata sulla teoria delle immagini dissimili come era stata enunciata dallo pseudo-Dionigi, si duplica in una mimesi del senso letterale ed una mimesi del senso allegorico. La canzone, come sempre, è unità di sentenza e *fabbricatio verborum armonizatorum* e la sua bellezza è sempre analogia delle parole armonizzate e della sentenza. La sentenza, presa alla lettera, descrive in questo caso una combattuta situazione amorosa, non

espone idee; e la bellezza delle parole armonizzate imita per analogia la bellezza delle immagini e dei sentimenti costituenti il racconto d'amore; il quale, però, è, a sua volta, immagine dissimile, proprio nel senso dello pseudo-Dionigi: immagine di una idea, rispetto alla cui bellezza la sua bellezza è, a sua volta, mimesi analogica; per questo Dante dice che il senso letterale è la *bella menzogna* che nasconde in sé una verità[6]. Da qui la separazione di *bellezza* e *bontà*, che è anche separazione di due bellezze, di due dilettosità, per esprimerci con la terminologia stessa di Dante: « la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse, che la bontade è ne la sentenza, e la bellezza è ne l'ornamento delle parole: e l'una e l'altra è con diletto: avvegnaché la bontade sia massimamente dilettosa »[7]. Alla dilettosità della sentenza, cioè alla bellezza oggettiva della « verità ascosa sotto bella menzogna », sarà dunque difficile arrivare; bisognerà riferire ad essa la dilettosità (oggettiva sempre) dell'ornamento delle parole, attraverso la dilettosità della bella menzogna significata letteralmente; della quale dilettosità la bellezza dell'ornamento verbale è una analogia cosí come la bellezza della menzogna è, a sua volta, analogia della suprema dilettosità: quella della verità che in essa si nasconde. È questa la ragione per cui non tutti potranno arrivare fino a quella suprema di-

[6] *Convivio*, to. II, cap. I. Questa notissima definizione dell'allegoria è una applicazione della già ricordata teoria delle *immagini dissimili*, in quanto si basava sulla esigenza di portare la bellezza intelligibile a conoscenza di coloro la cui comprensione non può oltrepassare i limiti della bellezza sensibile. Tutta la tematica dell'allegoria, quale risulta nei testi dello pseudo-Dionigi (da cui passa in Dante), va ricondotta alla disputa, assai accesa nei primi secoli del Cristianesimo, intorno all'opportunità di adottare o meno la iconografia pagana applicandola a contenuti cristiani e in generale intorno all'iconismo ed all'aniconismo; nonché ai problemi di esegesi biblica egualmente dibattuti in questi stessi ambienti e nello stesso periodo: come quello intorno al senso da dare alle immagini dell'Antico Testamento; e si veda Agostino, soprattutto il libro dodicesimo delle *Confessioni*, altro testo fondamentale per l'estetica allegoristica del Medioevo. Sulla importanza della esegesi biblica per la genesi dell'estetica allegoristica, vale la ricostruzione fatta da Hans H. Glunz nel suo libro *Die Literarästhetik des Europäischen Mittelalters*, cit., II, *Deus poeta*, p. 166 e sgg. — in pagine la cui problematicità è peraltro pari alla acutezza.

[7] *Convivio*, T. II, cap. XI.

lettosità, e molti lettori (incapaci della duplice applicazione analogica) dovranno contentarsi della dilettosità piú rapidamente raggiungibile, quella del senso letterale congiunto all'ornamento di parole: « Canzone, io credo che saranno radi / color che tua ragione intendan bene, / tanto la parli faticosa e forte / Onde se per ventura egli addiviene / Che tu dinanzi da persone vedi, / Che non ti paian d'essa bene accorte; / allor ti priego che ti riconforte, /dicendo lor, diletta mia novella: / Ponete mente almen com'io son bella »[8].

In questo primo modo, che è quello della poesia allegorica, la dissomiglianza è doppia, come s'è visto, ed alla bellezza delle idee in quanto tali si può arrivare per duplice analogia: analogia della bellezza delle rime rispetto alla bellezza delle immagini; analogia della bellezza delle immagini a loro volta analogicamente contemplata attraverso la bellezza delle rime, alla bellezza delle idee di cui le immagini sono una imitazione dissomigliante. Nella canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solìa* troviamo esemplificato un modo diverso: data la gravità dell'errore che egli si proponeva di combattere, e stante l'urgenza di porre a tale errore rimedio, il poeta ha ritenuto non fosse « buono sotto alcuna figura parlare »[9]; e non ha formulato

[8] In questa concezione del rapporto poesia-idea (e bellezza della poesia-bellezza dell'idea), Dante, osserva il Glunz, è rigorosamente fedele alla estetica scolastica, per la quale, diciamo, con le parole stesse del Glunz, « è bello il contenuto di v e r i t à che il poeta, per mezzo della teologia e della filosofia, si è meritato da Dio. Questo senso divino, questa *pulchritudo divina* è la sorgente da cui l'opera poetica trae il proprio valore, ed esso coincide con quel tanto di verità di cui il poeta può render partecipi i lettori ». (*Die Literärasthetik des europaischen Mittelalters*, cit., IV, *Poiesis, Der Kosmologische Roman bei Brunetto und Dante*, p. 40). Il poeta, osserva subito dopo il Glunz, con riferimento al capitolo primo del primo trattato del *Convivio* (« Sempre liberalmente coloro che sanno porgono della loro acque buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, della cui acqua si refrigera la natural sete. E io adunque, fuggito dalla pastura del vulgo a' piedi di coloro che seggono alla beata mensa, ricolgo quello che lasciato da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati ») osserva essere il poeta secondo questa concezione di Dante, « un mediatore tra la filosofia e gli insipienti, ragion per cui, egli, in quanto poeta nel senso della retorica, confessa di dover gettare un ponte tra la verità e la gente comune. Il ponte è un ausilio, non la conoscenza della verità in quanto tale. A paragone della verità, la letteratura è una ancella, una beltà oscillante tra la pura verità e la materia situata al di qua della verità » (ivi, p. 411). Diverso sarà secondo il Glunz, l'ufficio della poesia e il rapporto poesia-verità nella *Commedia* (ivi, p. 499 e sgg.).

[9] *Convivio*, Tr. IV, cap. I.

allegoria alcuna esponendo le idee direttamente; in maniera dimostrativa e polemica, senza ricorrere ad immagini che inviluppassero la verità entro la loro bella menzogna.

L'analogia è qui dunque analogia della bellezza sensibile della poesia in quanto parlare che « in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade » [10] rispetto alla bellezza intelligibile della verità che nella canzone Dante espone. E se egli ricorre ad una esposizione poetica e non ad una esposizione prosastica di quella verità, la ragione è che la esposizione prosastica ne farebbe un oggetto di semplice conoscenza discorsiva, e non di contemplazione, proprio perché non potrebbe renderne in alcuna guisa la bellezza. Solo la bellezza della verità può però infiammare di amore gli uomini che per una volta l'abbiano intravista; chi vuol esporre la verità in guisa tale che gli uomini se ne innamorino deve ricorrere ad una esposizione che della verità mostri la bellezza; e siccome questo non è possibile per mezzo della sola argomentazione, è necessario che la discorsività sia accompagnata da una analogia poetica che la renda contemplabile. Possiamo a questo punto renderci conto della intrinseca necessità di quella poesia, che, nel *Convivio* (come, e con piú alti risultati, nella *Commedia*), assume a proprio soggetto una esposizione di dottrine; e possiamo renderci conto anche della assoluta omogeneità di tale poesia con quella che invece tratta di sentimenti amorosi o rappresenta immagini della realtà mondana e della realtà oltremondana — diciamo meglio, liberamente adoperando una preziosa definizione dello Auerbach: immagini « dell'unione delle cose terrene con il loro archetipo eterno »[11].

Ogni difficoltà che le concezioni moderne della poesia e dell'arte oppongono alla comprensione di questa omogeneità tra la poesia che assume a proprio soggetto le immagini e i sentimenti e quella che a proprio soggetto assume le idee, nonché all'accettazione di quest'ultima in quella che per Dante era la sua intrinseca necessità, verrà dunque a cadere, se arriveremo a « giudicare con gli occhi di Dante e con le cate-

[10] ivi, cap. II.

[11] *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., II; *La poesia giovanile di Dante*, in: *Studi su Dante*, cit. p. 61.

gorie del Medioevo il valore metafisico della poesia e dell'arte in generale »; che è lo scopo di ogni ricerca intorno alle teorie estetiche di Dante, cosí come ebbe a definirlo quasi cinquant'anni addietro, uno studioso tedesco, Wolfgang Seiferth, al quale si deve il primo studio organico intorno alla teoria artistica di Dante[12]. Giudicare con gli occhi di Dante e con le categorie del Medioevo vuol dire, in primo luogo, far centro sui concetti di oggettività e di analogicità, intorno ai quali non per caso ci siamo cosí a lungo intrattenuti. Oggettività del bello, abbiamo visto, e oggettività della poesia. Oggettività del bello in quanto il bello era, secondo l'estetica medioevale e secondo Dante, non un nostro sentimento soggettivo, ma una categoria dell'essere; oggettività della poesia, in quanto la poesia non era, secondo Dante e secondo l'estetica medioevale, una espressione soggettiva ma produzione di oggetti aventi sempre uno scopo che oltrepassava il sentimento dell'artefice, e la cui bellezza, essendo una qualità dell'oggetto in quanto tale, doveva essere inerente alla funzionalità. Ora le composizioni poetiche sono oggetti la cui materia prima consiste nella lingua; in un insieme di segni (le parole) che sono oggettivamente belli nel loro lato sensuale, nella loro oggettività di segni, ma hanno sempre un significato oggettivo che non si identifica con la materialità loro[13]. Funzionalità di una composizione poetica è capacità di significare immagini o idee: la bellezza della poesia è dunque forma data alla oggettività segnica delle parole in relazione al significato oggettivo del discorso che con esse è composto. Il significato del discorso, qualunque sia la sua natura, (immaginativa, emozionale, discorsiva) ha sempre in se stesso una sua bellezza, anch'essa oggettiva; questa bellezza oggettiva non è possibile imitarla mediante il significato delle parole, perché la bellezza è oggetto di una contemplazione ultradiscorsiva, mentre nel significato delle parole possiamo soltanto argomentare discorsiva-

[12] Wolfgang Seiferth, *Zur Kunstlehre Dantes*, I, in: *Archiv fur Kulturgeschichte*, XVIII Band, II Heft, Leipzig-Berlin, 1927, pag. 197.

[13] È fin troppo evidente, qui, la impossibilità di applicare all'estetica professata da Dante la distinzione tra un *livello del significante* e un *livello del significato*, sostenuta da certe teorie oggi assai diffuse.

mente. Per questa ragione, quando di un oggetto si voglia render nota la bellezza, l'unica maniera di parlarne è parlarne in poesia: perché solo la poesia può consentire una contemplazione ultradiscorsiva di ciò che ci risulta attraverso una esposizione discorsiva. La bellezza della poesia però può essere soltanto bellezza della forma che in essa è stata data alla parola nella sua oggettività di segno sensibilmente percettibile; e siccome la poesia è discorso avente lo scopo di esporre una *sentenza*, la bellezza di essa in quanto oggetto di contemplazione, deve essere rispondente alla *sentenza* che ha lo scopo di dichiarare; solo per questa sua rispondenza, la poesia presenta alla contemplazione una bellezza oggettiva riferibile per analogia alla bellezza di ciò che è oggetto della sentenza ma di cui la sentenza, sempre discorsiva, non può esporre con i propri mezzi la bellezza; mentre l'applicazione analogica della bellezza oggettiva della composizione poetica consente di oltrepassare questa discorsività della esposizione, di costituire come oggetto di contemplazione ultradiscorsiva ciò che la sentenza espone discorsivamente. Da qui la necessità della esposizione poetica, tutte le volte che sia necessario esibire alla contemplazione ultradiscorsiva un oggetto, anche se questo sia di sua natura tale da non poter essere esposto neppure per immagini dissimili, ma esclusivamente per esposizione concettuale discorsiva; e da qui, addirittura, l'insostituibilità della poesia, quando l'oggetto della esposizione oltrapassi ogni possibilità di apprendimento discorsivo.

Da questa relazione analogica che la poesia mira ad istituire tra la propria bellezza oggettiva e la bellezza oggettiva di ciò di cui essa parla, deriva la necessità di scegliere le parole, secondo la loro specifica oggettività sensorialmente percettibile, affinché tale loro oggettività, convenientemente *armonizzata per legame musaico* e ordinata in discorso che *in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade*, componga un oggetto poetico in cui diventi contemplabile ciò che la sentenza significa discorsivamente. La parola poetica viene dunque plasmata ogni volta secondo questa analogia che la sua oggettività deve avere con la bellezza oggettiva dell'argo-

mento trattato. Le rime, di conseguenza, possono e debbono, secondo i casi, essere *aspre* o *dolci*; stridule o armoniose; gravi o opache e leggere e trasparenti; in questa loro modellazione, che si direbbe quasi fisica, venendo ad istituirsi ogni volta quel particolare rapporto tra *suono* (lato sensuale) e *senso* (lato intellettuale) che si richiede affinché la contemplazione dell'*ornamento verbale* si costituisca come contemplazione di ciò che è detto nella sentenza o di ciò che la sentenza è impossibilitata a significare. E si pensino, dell'Inferno, certe dissonanze e stridori e scricchiolii della materia verbale, nella sua non onomatopeica ma analogica sonorità; che trasvaluta foneticamente la visione, e di essa comunica, fatto suono, il senso non comunicabile discorsivamente. Basterà rileggere: « ...un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembiante. / Non fece al corso suo sí grosso velo / di verno la Danoia in Osterlicchi, / né Tanài là sotto 'l freddo cielo, / com'era quivi; che se Tambernicchi / vi fosse sù caduto o Pietrapana, / non avria pur da l'orlo fatto cricchi... » (XXXII, 23-30).

Secondo le premesse neoplatoniche messe in risalto dal Leo, sarà dunque impossibile, per Dante, esporre discorsivamente una conoscenza che di sua natura va oltre i limiti della ragione discorsiva (dobbiamo stare attenti con la terminologia: *ragione* nel linguaggio filosofico di Dante, è quello che per noi è *intelletto*, la capacità di conoscere discorsivamente, con tutte le sue limitazioni; *intelletto* al contrario, è quella che noi, dopo la rivoluzione filosofica dell'idealismo tedesco, chiamiamo *ragione* che si spinge al di là di ogni discorsività).

Tale è la conoscenza diretta da Dio, quale Dante dichiara di averla sperimentata al termine del suo viaggio oltremondano. E per ricostruirne la teoria, dobbiamo rileggere il canto trentesimoterzo del *Paradiso*, là dove la completa fusione per cui i valori fonetici della parola si costituiscono in analogia, contemplabile prediscorsivamente, della situazione che i valori semantici descrivono discorsivamente, ha il proprio corrispettivo nelle rime: in cui l'intensità folgorante della luce, che cresce sopra se stessa, viene analogicamente mostrata come rispondenza di vocaboli che per il loro significato acquista-

no un ritmo ascendente: quasi di uno splendore che sempre si sviluppa secondo l'indicazione fornita dal ripetuto avverbio *piú*: il quale avverbio, anche per la sua collocazione, mette in rapporto la purezza della vista con l'intensità della luce, e sembra avviare quel crescere della luce in se stessa e su se stessa (fino alla impossibilità di descriverla discorsivamente) a cui fornisce immediatezza sensibile, costituendolo come oggetto di pura contemplazione, il rimare che fa *raggio* con *maggio* e con *oltraggio*. Rileggiamo, sottolineando i nessi formali su cui si fonda l'analogia della poesia come oggetto di percezione sensibile, nei confronti della bellezza di ciò che essa vuol riferire: « ... la mia vista, venendo sincera, / *e piú e piú* entrava per lo *raggio* / dell'alta luce che da sé è vera. / Da quinci innanzi il mio veder fu *maggio* / che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto *oltraggio* ». In quest'ultimo vocabolo, che naturalmente va letto nel significato originario di *eccesso*, l'intensificarsi della luce si fa tale da richiedere una pausa; la pausa delle tre similitudini, attraverso la quale riacquistiamo la forza di continuare a seguire l'acuto crescente dei versi che di lí a poco riprenderà [14].

[14] Sul senso di questo « crescendo » come fase culminante di un processo che si identifica con la totalità del poema dantesco vanno tenute presenti le considerazioni di Hugo Friedrich, il quale definisce la *Commedia* come la « metaforfosi di una creatura limitata e disorientata che si fa spirito sapiente. La metamorfosi porta fino all'autosuperamento dell'uomo, al 'trasumanare' come dice il testo con ardita creazione verbale. Tutte le potenze dell'anima sono sottoposte a questa trasformazione. La capacità di amare del cuore si innalza su se stessa di pari passo con la capacità di conoscere della ragione; questo intensificarsi delle potestà di conoscere e di amare è anche nello stesso tempo un intensificarsi della potestà visiva dell'occhio. Da qui il possente crescendo dell'ultimo canto, inebbriante quanto chiaro. I grandi dialoghi dottrinali del *Paradiso* costituiscono una parte di questo 'crescendo'. Beatrice, o un'anima beata, espone al pellegrino la struttura dell'universo o il mistero della Trinità o la destinazione essenziale dell'uomo. Ma queste spiegazioni sono qualche cosa di piú che un ammaestramento dottrinale. Ad esse corrisponde una pienezza dell'anima, una felicità di canto, perché insieme con il sapere si accresce la perfezione, e perché ogni acquisto di nuova conoscenza è un passo avanti verso l'alto. Ognuno di questi passi è accompagnato da un potenziamento dell'occhio, che si fa sempre piú capace di sopportare lo splendore abbagliante degli spazi cosmici. Non v'è alcun poema nella letteratura europea, in cui il sapere riesca, come qui, ad essere insieme poesia, l'orditura matematica e concettuale riesca ad essere insieme contemplabilità sensibile, la trascendenza riesca ad essere insieme esperienza umana » (*Dante*, cit. p. 32-33).

La triplice similitudine — o meglio: la similitudine del sogno rafforzata dalle due che ad essa si riferiscono, quella della neve scioglientesi al sole e quella dei responsi della Sibilla portati via dal vento — ha lo scopo, come abbiamo visto, di render nota l'impossibilità di riferire in parole quello che Dante ha veduto. Il lettore informato sulla filosofia del nostro secolo non può non pensare, a questo punto, alla proposizione con cui Wittgenstein concludeva il suo *Tractatus*: diciamo, all'esortazione a tacere intorno a ciò di cui non è possibile parlare discorsivamente, mediante le proposizioni del linguaggio scientifico; esortazione a cui peraltro precede la constatazione che c'è dell'altro, oltre a ciò di cui è possibile parlare mediante le proposizioni discorsive del linguaggio scientifico: ciò che *si mostra*, e che Wittgenstein chiamava « das Mystische », implicitamente rovesciando in una mistica dell'ineffabilità quella che si era presentata come teorizzazione della discorsività razionale quale unica legittima possibilità per l'uomo di conoscere e di comunicare. Dante, però, come abbiamo visto, si guarda bene dal tacere intorno a ciò che *si mostra* e non è riferibile mediante proposizione discorsiva: ché anzi, nella invocazione con cui ha inizio il crescendo finale del *Paradiso* e di tutta la *Commedia*, egli ha l'ardire di chiedere che almeno una *favilla* della gloria di Dio possa *suonare* nei suoi versi; e non per caso la sua invocazione si rivolge alla Somma Luce in quanto inconcepibile dalla ragione umana. In queste tre terzine, Dante riconosce che la conoscenza dell'uomo non può concepire la somma luce di Dio ma nello stesso tempo chiede di poterla riferire, facendola *suonare* nei propri versi: e questa contraddizione (che è tale soltanto in apparenza, come solo apparente è la contraddizione tra la ripresa del tema della luce, dalla invocazione fino alla chiusa, con la precedentemente asserita ineffabilità della propria visione, ineffabilità che piú avanti verrà ulteriormente ribadita), è di una importanza fondamentale per chi voglia comprendere nei suoi presupposti filosofici quella che abbiamo convenuto di chiamare l'estetica di Dante. In quanto viene immediatamente dopo le tre terzine dell'ineffabilità, l'invocazione alla *Somma*

luce sottolinea infatti l'abbandono di ogni descrizione discorsiva di ciò che Dante ha veduto, e il conseguente purificarsi dell'analogia, che da qui innanzi non sarà piú accompagnata da descrizioni comprensibili, perché anche l'unica descrizione che incontreremo, quella dei *tre giri Di tre colori e d'una contenenza*, con la sembianza umana in essi immedesimata, è tale da non poter in alcun modo essere concepita nemmeno come immagine, sicché vi possiamo accedere solo per la suggestione analogica dei versi in cui Dante ne parla. Se ricordiamo la distinzione fra il *suono*, lato sensuale della parola, ed il *significato*, lato razionale, ci renderemo conto che quando Dante chiede che la luce *suoni* alquanto nei suoi versi non ricorre ad una metafora, ma mette in evidenza il fatto che d'ora in avanti non ci saranno piú descrizioni di spettacoli luminosi, perché la luce è ormai tale che non solo non possiamo comprenderla, ma nemmeno possiamo descriverla con i mezzi della discorsività, cioè mediante il significato delle parole: potremo soltanto percepirla per analogia attraverso la *fabricatio verborum*, attraverso il legame musaico delle parole, la cui bellezza sarà analogia a quella della *Somma luce*, che solo per analogia, appunto, è da noi conoscibile.

Il fatto che Dante, nella sua invocazione, chieda che la luce *suoni* (non metaforicamente, ripetiamo) nei suoi versi, cioè possa prestare un poco (una favilla sola) della propria bellezza (accessibile solo alla pura contemplazione sopradiscorsiva, al vedere pensante) alla bellezza sensibilmente percettibile — cioè al *suono* dei versi — introduce al modo della successiva esposizione (in cui la luce non verrà piú descritta, ma immedesimata alla *fabricatio verborum armonizatorum*); e insieme delimita il senso in cui poco prima Dante ha detto che la sua visione era ineffabile. Ci accorgiamo adesso, infatti, che non si trattava di una impossibilità di parlarne in generale (nel senso, diremmo noi oggi, del wittegensteiniano « Wovon man nicht sprechen kann, derüber muss man schweigen »), ma soltanto della impossibilità di poterne riferire alcunché mediante il significato delle parole, anche se questo significato fosse destinato a comporre immagini e non argomentazioni.

Vedremo anzi, e non sarà l'ultimo dei paradossi con cui il *Paradiso* ci costringe a fare i conti, che dopo l'invocazione, il senso dei versi sarà quasi sempre argomentativo e non immaginativo; e che vi incontreremo l'esposizione di difficilissime nozioni filosofiche: ma proprio questa assenza di immagini, dalla parte del significato (o se si vuole, dato che sussiste ancora qualche similitudine, questa rarefazione delle immagini significate) per il modo come richiede che la parola sia modellata, immedesima la luce al suono delle parole, facendola oggetto di una contemplazione che è *sopradiscorsiva* proprio perché *prediscorsiva*: perché il suo centro di attenzione risiede nel lato materiale, sensibile, della composizione poetica.

DELECTATIO E BEATITUDO

Analogità del « bello » e senso anagogico dell'arte nell'estetica di Dante

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce etterna,
tanto che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché piú di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo[1].

La lettura analitica di questo testo è indispensabile a chi voglia capire la *teoria* che in esso ha la sua *pratica*; e bisogna partire dalla vertigine che i versi ci danno, cercar di spiegarne le cagioni, che si identificano col nucleo centrale di quella che possiamo chiamare la filosofia dell'arte di Dante. Diciamo: la filosofia intrinseca alla sua arte, e che di tale arte è la ragion d'essere; e insieme la concezione filosofica che Dante professava della poesia e dell'arte come tale, nonché di quella che con termine nostro diciamo la loro categoria: la categoria del « bello », in quanto, secondo Dante, ha come proprio soggetto non solo la produzione artistica umana, ma la totalità dell'essere in tutti i suoi aspetti.

La vertigine di questi versi... Non c'è lettore che non la provi, nel sentir parlare di concetti filosofici e non certo dei

[1] *Paradiso*, XXXIII 92-83. Tutte le citazioni della *Commedia*, qui come nei saggi che precedono, si riferiscono all'edizione critica curata da Giorgio Petrocchi per conto della Società Dantesca Italiana.

piú facili, come se fossero una realtà percepita con i sensi: perché di questo si tratta: di ciò che nel mondo della nostra esperienza è molteplice e che viene concepito filosoficamente come unità. Questa unità-molteplicità, Dante ci assicura di averla realmente veduta, cosí come ci assicura di aver realmente veduto nella sua presenza totale il diverso modo di essere di ciò che è sostanziale e di ciò che è accidentale e dei loro rispettivi comportamenti. Sono cose che fanno girar la testa anche quando ci proponiamo di appurarle discorsivamente: perché si tratta di capire come la molteplicità sia insieme unità, e l'unità molteplicità; come possa essere tutto compresente ciò che succede nel tempo o si esclude nello spazio. Nozioni che a chi voglia comprenderle pongono in primo luogo il problema della loro pensabilità, ci costringono a domandarci come sia possibile pensare il molteplice come uno e l'uno come molteplice; pensare una presenza totale che lasci intatta la singolarità al di sopra del tempo e dello spazio. Figuriamoci poi se non ci deve venire il capogiro quando qualcuno viene a dirci che tutto questo egli lo ha sperimentato visivamente come fa Dante: il quale, arrivato a questo punto terminale nel suo « giornale di viaggio » (perché anche questo è la *Commedia*: un modello inarrivabile di letteratura periegetica), ci annunzia, con l'aria piú naturale del mondo, di aver veduto con i propri occhi il molteplice come uno e l'uno come molteplice: tutto insieme ciò ch'è lontano, tutte le sostanze con i loro attributi che pure si contraddicono tra di loro. Vertigine, capogiro, vuol dire, qui, impossibilità di figurarsi in immagine ciò che il poeta descrive come se si trattasse di una realtà della quale si possa dare l'immagine; e vuol dire, nello stesso tempo e per le stesse ragioni, impossibilità di capacitarsi per via ragionativa di ciò che il poeta ci dice: perché egli non ce lo spiega mediante argomentazioni, ma ne parla nella maniera, appunto, in cui siamo usi servirci della parola per descrivere una realtà, e non nella maniera che si addice a chi voglia spiegare delle idee. Questo è, appunto, il paradosso fondamentale dell'ultimo canto del *Paradiso*. Diciamo: il paradosso di una materia che avrebbe biso-

gno di esposizione dimostrativa, ed invece viene comunicata facendo appello all'immaginazione del lettore, e quasi usando all'immaginazione violenza: obbligandola a spingersi oltre le proprie normali possibilità, per applicarsi ad una materia concettuale e figurarla assimilandola a sé. È il paradosso di un pensiero che per formulare le proprie piú profonde concezioni, quelle sulle quali tutto il suo edificio riposa, non si serve degli strumenti che a tale formulazione sembrerebbero piú adatti, quelli dell'argomento discorsivo, ma ricorre agli strumenti della fantasia: adoperandoli non per avere da essi l'aiuto di una qualche metafora che indirettamente agevoli il processo ragionativo della mente, bensí in maniera diretta; e persino come se questa fosse la migliore maniera di formulare quelle concezioni. Per rendersi conto di un simile paradosso (cioè per capire sul serio perché sia poesia l'ultimo canto del *Paradiso*, e in che cosa risieda questo suo esser poesia) dobbiamo rifare nostre, ancora una volta, le categorie che guidavano il pensiero e il poetare di Dante, renderci conto del modo come per Dante si poneva il rapporto tra la categoria del « vero » e quella del « bello »: solo a questo patto, infatti, potremo capire perché e come una esposizione fantastica possa assolvere l'ufficio di una dimostrazione ragionativa: non sostituendosi ad essa per necessità didascaliche, bensí affermandosi come la sola maniera di comunicare le piú alte conoscenze possibili; le quali non si apprendono in modo discorsivo, e quindi non possono venire comunicate discorsivamente: il conoscere discorsivo essendo soltanto un surrogato; un surrogato, è vero, al quale siamo costretti a ricorrere per la debolezza delle nostre possibilità umane, ma pur sempre un surrogato: di cui non ha nessun senso continuare a servirsi quando la visione poetica ci fornisce le stesse conoscenze in maniera piú efficace, e ci consente di comunicarle con maggiore persuasività. La poesia, in altre parole, non si pone qui come un sussidio didattico, una maniera di facilitare l'insegnamento di filosofemi che sarebbero troppo astrusi per un uditorio non addottrinato: nulla è piú lontano degli intendimenti di Dante nella *Commedia*, che una poesia come « filosofia esposta al popolo », una sorta di *digest* ad uso dei non

addetti ai lavori; o anche di « Biblia pauperum »: figura con cui addottrinare gli indotti, secondo la definizione che, da Gregorio Magno in poi, si dava dell'ufficio delle pitture nelle chiese. La poesia, secondo Dante, è la stessa filosofia; anzi: la somma filosofia possibile agli uomini; perché essa ci fa conoscere nel solo modo veramente efficace, quello analogico, la verità che, in quanto discorsivamente inconcepibile, possiamo conoscere solo nel suo essere bellezza.

Tutte le verità, comprese quelle che vengono conosciute discorsivamente e discorsivamente vengono esposte, sono sempre anche belle: e come tali contemplabili esteticamente e suscettibili di esposizione poetica o artistica nella loro discorsività e per la loro discorsività[2]. Questo vale naturalmente per le verità relative, che sono altrettante bellezze relative: ma se ogni verità è anche bellezza, la verità assoluta (quella che per Dante è verità assoluta), la verità che non è *una* verità, ma è *la* verità, non è *una* bellezza: è *la* bellezza. Bellezza assoluta, cosí come è verità assoluta[3]. In quanto verità assoluta,

[2] Nel suo primo giovanile saggio su Dante (1920), T. S. Eliot espose nella maniera piú chiara questo aspetto della poesia dantesca che è anche un concetto fondamentale dell'estetica a tale poesia correlativa: « Dante, piú che qualsiasi altro poeta, è riuscito a trattare la filosofia non come teoria (nel senso moderno, non nel senso greco della parola) o come suo proprio commento o riflessione, ma in termini di *percezione* come qualcosa di *percepito* » (*The Sacred Wood*, London 1920; tr. it. di Luciano Anceschi, *Il bosco sacro*, Milano, Muggiani, 1946, p. 250).

Nella conferenza tenuta nel 1950 presso l'Istituto Italiano di Londra, Eliot doveva sottolineare, in Dante, l'intento di far capire alla gente ciò che non è comprensibile, sviluppando il linguaggio, arricchendo il significato delle parole; mostrando quanto grande sia il potere delle parole, e cosí schiudendo agli altri uomini una inesauribile possibilità di emozione e di percezione: « The task of the poet, in making people comprehend the incomprehensible, demands immenses resources of language; and in devoloping the language, enriching the meaning of words and showing how much words can do, he is making possible a much greater range of emotion and perception for other men... » (*Selected Prose*, London, Penguin Books 1953, p. 101).

[3] Naturalmente, questa concezione risale allo pseudo-Dionigi: basterà rileggere il trattato *De Divinis Nominibus*, IV e VI (cfr. MIGNE, *Patrologia Graeca*, III 693-873) dove viene esposta l'unità del Bello e del Bene. E si veda GILSON, *La philosophie au Moyen Age*, 10ª ed., Paris, Payot, 1952, p. 82 ss.: nel trattato sui *Nomi divini* Dio si presenta « d'abord comme Bien, car on l'aborde par ses créatures, et c'est à titre de Bien suprême qu'il les crée. Le Dieu de Denys ressemble alors à l'Idée du Bien décrite par Platon dans sa *République*... [...] — La même méthode s'applique aux autres noms divins: Lumière, Beauté, Vie et ainsi de suite... Par rapport à

però, noi non passiamo conoscerla discorsivamente, né possiamo spiegarla per mezzo di argomentazioni dimostrative: la sola possibilità di conoscerla è quella che lo pseudo-Dionigi, parafrasando Plotino, aveva detto essere conoscenza per non-conoscenza, congiungimento dell'intelligenza, che ha oltrepassato se stessa, con la luce piú luminosa di ogni luce. Possiamo cioè conoscerla come verità in quanto la contempliamo come bellezza: questa contemplazione essendo, appunto, una conoscenza sopradiscorsiva. Raggiungere in vita questo tipo di conoscenza è un privilegio riservato a pochi, tra i quali Dante annovera se stesso. E chi l'ha raggiunta, può renderla nota agli altri in una sola maniera, raccontandola come una visione: il cui oggetto, però, non può essere descritto per immagini ricevute dalla realtà sensibile, e nemmeno spiegato mediante ragionamenti che procedano per via discorsiva: raccontandola, diciamo, mediante un reportage in cui ci si serve della terminologia destinata alle esposizioni ragionative per designare ciò che si è veduto (pensiamo: « sostanze e accidenti e lor costume ») e riferendo all'oggetto di cui la terminologia adoperata per designarlo mette in evidenza la natura sovrasensibile, un verbo che indica l'atto della percezione sensibile (« vidi »); proprio perché la percezione prediscorsiva ha in comune con la contemplazione ultradiscorsiva la capacità di coglier di colpo, unitariamente, quelle molteplici note del proprio oggetto che il conoscere discorsivo deve invece fissare ed enumerare una dopo l'altra, ed una accanto all'altra: scomponendo in estensione e molteplicità l'intensiva unità del loro essere, costitutivo dell'oggetto percepito o contemplato. Il senso di questa proposizione dantesca è dunque come se essa dicesse: percepii sensibilmente ciò che è puramente intelligi-

la création, Dieu est donc le Bien; par rapport à lui-même, le nom emprunté aux créatures qui lui convienne le moins mal est celui d'Être. Il est 'Celui qui est', et c'est à ce titre qu'il est cause de tout être. On peut donc dire, en ce sens, qu'il est l'être de tout ce qui est... ». E si veda particolarmente, come presupposto quasi certo dell'estetica di Dante, sotto l'aspetto che qui stiamo esaminando, il rapporto tra il Bene e il Bello, quale risulta nella traduzione di Scoto Eriugena di un passo del capitolo IV 7 (testo in *Patrologia Graeca*, III 704) dove si legge che il Bello sopraessenziale, non separabile dal Bene, è la stessa bellezza in quanto da qui viene a tutti gli enti la beltà che a ciascuno di essi è propria (vedi *Patrologia Latina*, CXXII, 1132).

bile; afferrai con un solo atto di contemplazione ciò che quaggiú possiamo sforzarci di capire solo ricorrendo ad una molteplicità di concetti, e passando discorsivamente dall'uno all'altro. In questa contemplazione dell'intelligibile, Dante asserisce di aver toccato il fondo di ogni possibile conoscenza (« la forma universal di questo nodo / credo ch' i' vidi »); e questo toccare il fondo di ogni possibile conoscenza gli procurò, egli dice, un piacere tale che il solo ricordarlo è per lui un godimento. E la presenza di un verbo come « godere », che si riferisce propriamente ai piaceri dei sensi, è qui qualcosa di piú che una metafora: designa propriamente il piacere di quella contemplazione in quanto analoga, per il suo modo, alla sensazione, cosí come il suo oggetto è analogo alla comprensione intellettuale.

Se adesso fermiamo la nostra attenzione sulla fattura delle terzine, sul modo come le rime si corrispondono, ci accorgiamo che questo godimento della visione di ciò che è soprasensibile, questo godimento della contemplazione assoluta, si trasmette per via analogica al lettore, in quanto i vocaboli significanti la pura intelligibilità della visione sono armonizzati in guisa tale da trovare la loro rispondenza fonetica in quelli che designano la sensuosità dell'esperienza visiva e del godimento che l'accompagna. Cosí, « s'interna », questa parola che vuol rendere il misterioso concentrarsi e fare uno di tutta la molteplicità, fa rima con « si squaderna »: in cui ci sembra di vedere l'estesa e varia molteplicità di quel reale che, nel suo archetipo, è invece raccolta unità; mentre il verso centrale della terzina accentua quel concentrarsi e raccogliersi, e nello stesso tempo conferisce spicco al contrasto della concentrazione — e del raccoglimento — con il successivo aprirsi-squadernarsi.

L'inizio del primo verso e quello del terzo (rispettivamente: « nel suo profondo »; « ciò che per l'universo ») mettono a loro volta a riscontro l'abissale profondità di Dio e l'incommensurabile estensione dell'universo; « *Nel suo profondo* vidi che *s'interna, / legato con* amore in *un volume* / ciò che *per l'universo si squaderna* ». Al centro, quasi geometricamente fissato per stringere in sé i due opposti sistemi delle

parole, diciamo cosí, centripete e delle altre che possiamo chiamare centrifughe, sta quel vocabolo *amore* da cui si espandono i vocaboli centrifughi nello stesso modo che ad esso si volgono i vocaboli centripeti. Dopo un'altra terzina, viene quella in cui l'oggetto astratto della visione si lega foneticamente col piacere che la visione procura attraverso la rima di « nodo » con « godo »; mentre la parola centrale del secondo verso (« vidi »), con il suo squillare argentino (quasi acuto in mezzo a due bassi), accorda foneticamente e semanticamente le due finali in « odo »: autorizzando persino la lettura dei tre vocaboli come un sistema a sé: « nodo vidi godo », nella cui reversibilità « godo », « vidi », « nodo » possiamo cogliere sensibilmente l'unità del vedere, di ciò che è veduto e dal piacere della visione; unità di cui la parola che chiude il verso centrale, « largo », accentua l'intensità di godimento, e il piacere stesso della ricordanza a cui è immediatamente riferito: « La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi, perché piú di largo, / dicendo questo mi sento ch'i' godo ». Il « legame musaico » (per adoperare una memorabile definizione dantesca) non armonizza soltanto le parole, nella loro materialità fonica, ma stabilisce tra questa materialità fonica e la « sentenza » un rapporto davvero armonioso: che congiunge la bellezza della realtà veduta col piacere provato nel vederla; e immedesima questa unità di bellezza e piacere della visione riferita alla eguale unità bellezza-piacere dei versi (nel loro duplice aspetto di sentenza e di ornamento verbale), e del godimento che prova chi li legge: sperimentando nel leggere la contemplabilità, per analogia, di nozioni assai ardue ad intendere per via di argomentazione.

Assistiamo qui ad un vero e proprio scambio di parti: il *significato* che tende a diventare percettibile come il *suono*; il *suono* che tende a farsi pensare come *significato* — e per questa ragione ci troviamo di fronte ad un documento fondamentale della concezione estetica di Dante. Per la funzione che hanno nel discorso che « in numero e tempo regolato e rimate consonanze cade », i vocaboli il cui significato è puramente concettuale, vocaboli senza peso e senza spessore, per-

ché rinviano a nozioni intelligibili e non ad oggetti corporei, vengono adoperati come se fossero vocaboli plastici e immaginosi, aventi il peso, la consistenza materiale delle cose. Correlativamente, altri vocaboli, quelli che fanno parte del lessico, diciamo cosí, terrestre, vocaboli la cui destinazione naturale è il mondo dei corpi, vengono riferiti a pure nozioni mentali, a concetti i quali non solo non hanno peso né spessore, ma neppure sono pensabili discorsivamente. Da qui la trasparenza e la luminosità intrinseca delle parole in quanto tali, il loro fiammeggiare come di gemme, di cristalli investiti dalla luce. Trasparenza e luminosità fiammeggiante delle parole « corporee » applicate a nozioni incorporee, che assottigliano le parole e le purificano da ogni scoria materiale, conferendo ad esse la propria area lucentezza; ma anche trasparenza e luminosità dei significati materiali, in quanto ad essi si riferiscono vocaboli fatti per designare l'immaterialità dei concetti. E questi vocaboli, inglobando in sé il significato a cui li riferisce la loro collocazione nel contesto armonico del discorso, rendono immateriale lo stesso significato; lo investono della loro qualità soprasensibile, sbarazzandolo di ogni sua opaca grossezza. In questa metamorfosi della materia verbale (che sensibilizza, per cosí dire, l'intelligibile, e tramuta il sentire in una pura intellezione) si compie l'analogia come unica maniera possibile di render conto ad altri della visione sperimentata. Quella luce, che prima, e piú di una volta, era stata oggetto di descrizione (basti pensare: « e vidi lume in forma di rivera... »), ora è soltanto una luce *delle* parole, non una luce significata *dalle* parole: perché il significato come tale nulla potrebbe darci di essa. Solo l'analogia di un discorso materiato di luce per il modo come i vocaboli vi sono scelti e disposti, può farci sperimentare un'emozione estetica analoga a quella di cui il poeta ormai ci può dire soltanto che l'ha provata, e come l'ha provata, e in relazione a quale oggetto: « Io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi. / E' mi ricorda ch'io fui piú ardito / per questo a sostener, tanto ch'i giunsi / l'aspetto mio col valore infinito. / Oh abbondante

grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce etterna, / tanto che la veduta vi consunsi »[4].

La « fabricatio verborum armonizatorum » è qui consapevolmente realizzata in guisa tale da istituire una compiuta analogia tra lettura e visione: e quindi tra il piacere che il lettore ricava dalla poesia considerata nella sua oggettività, e il piacere che l'autore, in questi versi, riferisce di aver provato nella propria visione. « Vedere », negli ultimi canti del *Paradiso*, e particolarmente nella seconda parte del canto trentesimoterzo, è, secondo l'esatta definizione di Ulrich Leo, un « vedere pensante ». Diciamo: un vedere come contemplazione assoluta, che in quanto tale identifica a sé il pensiero: l'atto della vista come comprensione di ciò che il pensare discorsivo sarebbe incapace di comprendere. Ed è questa la ragione per cui, come abbiamo potuto constatare, nella seconda metà del canto trentesimoterzo, Dante desiste da ogni descrizione, tranne quella inconcepibile discorsivamente e non afferrabile neppure dalla immaginazione, dei « tre giri di tre colori ed una contenenza »: cioè della Trinità che è, per definizione, un mistero oltrepassante la capacità umana non solo di concepire ma anche di immaginare. Salvo questa indicazione, Dante null'altro ci dice ormai, se non che ha « veduto »; e che quello che egli ha veduto era tale da non potersi descrivere: una luce che contrariamente alle luci di quaggiú, piú uno la fissa e piú la sua vista si fa acuta, piú distinta la percezione. Tutto questo, ripetiamo, Dante ce lo dice scegliendo le parole e armonizzandole in guisa tale che la terminologia pertinente al conoscere discorsivo è adoperata in funzione della percezione sensibile; mentre la terminologia relativa al mondo sensibile è adoperata in funzione dei concetti: cosí facendo, Dante espone il modo come egli vedeva, con una vista che era un pensare potenziato (proprio in quanto conservava tutti i caratteri del vedere fisico, piú quello del pensiero) e non un pensare depotenziato, come il vedere di questo mondo.

[4] *Paradiso*, XXXIII 76-84.

Le parole, dunque, per il modo come sono armonizzate nella fabbricazione dell'oggetto poetico, riferiscono un vedere che era, in quanto tale, piú del pensare; e proprio per questo, quando uno le legge o le ascolta (o nel leggerle e ascoltarle percepisce la loro sensuosità in una col loro significato), il nostro pensare le parole per quello che esse sono e per quello che dicono diventa un « pensiero che vede », analogo alla « vista che pensa » sperimentata dal poeta. L'atto del pensare con la mente, nella misura in cui ciò che si dovrebbe pensare non è concepibile né immaginabile, asseconda la visibilità delle parole, in quanto riferiscono una visione in maniera che è analogico-visiva e non immaginativa o discorsiva. Immedesima a sé questa visività delle parole e di ciò che è detto *nelle* parole: si fa un pensare che vede, e vede in maniera analoga a quella fisica: non già pensando immagini visive come proprio contenuto, ma assumendo a proprio oggetto le parole che pensa (le quali sono anche le parole *in cui* uno pensa) e disponendosi nei loro confronti con attitudine contemplativo-visuale. Se Dante vedeva (e il suo vedere era un pensare, diciamo cosí, di secondo grado), noi che leggiamo i suoi versi, e necessariamente li pensiamo, pensiamo in guisa tale che il nostro pensare a sua volta è un vedere di secondo grado: nel senso che non pensiamo una immagine visiva comunicata *per mezzo* di parole discorsive, ma pensiamo le parole (nella loro unità fonetico-semantica, secondo che è stata evidenziata nella redazione della poesia) come se fossero materia visibile. O meglio: come se materialmente costituissero un ambiente visivo entro il quale ci sforziamo di applicarci, per quanto possibile, a ciò che esse ci riferiscono, procurando di arrivarvi attraverso l'analogia che il piacere destato in noi dalla luminosità dell'ambiente visivo entro il quale cerchiamo di situare la nostra esperienza (la luminosità delle parole in quanto costituiscono tale ambiente visivo) ha col godimento che il poeta *in* quelle parole, e non *per mezzo* di quelle parole, ci annunzia di avere provato.

La poesia assolve dunque il suo ufficio mimetico, ma non per immagine, perché ciò che Dante ha veduto non si può

descrivere, bensí per analogia: la bellezza di cui il poeta ha goduto essendo imitata analogicamente nella bellezza della « fabricatio verborum armonizatorum ». Nella bellezza, diciamo, della composizione poetica fatta di parole. Parole cupe, grevi, in certi versi dell'*Inferno*: « ...or son venuto / là dove molto pianto mi percuote. / Io venni in loco d'ogni luce muto ». « Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo' / de l'acqua che cadea ne l'altro giro, / simile a quel che l'arnie fanno rombo »... Ma acquistano nel *Purgatorio* una malinconia dolcissima, sempre per vitú di analogia; ed una pur essa analogica sospirante speranza — « ...e che lo novo peregrin d'amore punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more... »; « ...Poi s'ascose nel foco che li affina »; « ...E già per li splendori antelucani, / che tanto a' pellegrin surgon piú grati, / quanto, tornando, albergan men lontani, / le tenebre fuggian da tutti lati... » — e si fanno in ultimo, sempre per virtú analogica, cristalline. Cristalline, trasparenti, intrinsecamente luminose: di una cristallinità, e trasparenza e intrinseca luminosità che suscita in noi un piacere analogo a quello che ciò di cui la poesia è mimesi ha suscitato nel poeta. Questa cristallinità e trasparenza ed intrinseca luminosità delle parole armonizzate è stata ottenuta mediante una particolare lavorazione della materia verbale, nel suo duplice aspetto, sensuale e razionale. Una lavorazione la quale ha fatto sí che i significati non luminosi, nominati per mezzo di parole trasparenti, in cui la sensualità del suono si immedesima alla razionalità del significato, si illuminassero per questa trasparenza delle parole; mentre le parole non trasparenti, quelle la cui significanza è oggettivamente sensuale, si illuminano dal di dentro per la luce promanante da ciò che esse designano. Arrivati a questo punto, il riferimento alle cattedrali gotiche si fa obbligatorio, perché lo scopo che Dante si proponeva di raggiungere nello scrivere il *Paradiso* è identico a quello che dalle cattedrali si ripromettevano i loro ordinatori ed artefici; come identico è il modo in cui l'uno e gli altri procuravano di raggiungere tale scopo, e identiche sono le premesse estetiche: la bellezza concepita come analogia; l'opera d'arte concepita come avente un senso anago-

gico. Ed è allo stesso modo identica la concezione della bellezza come luce sulla quale si fondano l'architettura delle cattedrali e la poesia della terza cantica dantesca.

Merita di essere ricordata, a questo proposito l'interpretazione del Sedlmayr, secondo la quale l'architettura delle cattedrali è mimetica: una mimesi architettonica avente radice poetica[5]. È una interpretazione di cui non ci interessa qui la verifica, ma che in ogni caso concorderebbe con la constatazione che il *Paradiso* è una mimesi poetica architetturalmente concepita e costruita, come del resto è architettonicamente concepito e costruito tutto quanto il poema di Dante[6]. Né questa

[5] *Die Geburt der Kathedrale. Die dichterische Wurzel der Kathedrale* (da « Die Entstehung der Kathedrale », Zürich 1950) in *Epochen und Werke*, cit., I, p. 164 ss.

[6] Si veda in proposito quanto scrive Hugo Friedrich: « Ci si è spesso domandati, ogni volta rispondendo in modo diverso, in che consista l'unità di questo poema polifonico. Però una domanda siffatta resterà senza risposta finché ci lasceremo fuorviare dalla ressa delle figure e delle scene. Ma l'intelligenza organizzatrice di Dante ha costruito una architettura spirituale chiaramente ordinata. Il riferimento della *Divina Commedia* alla struttura verticale, simbologicamente compatta, di una cattedrale, o alla costruzione piramidale di una *Summa* teologica è certo un luogo comune e piacerebbe poterne fare a meno. Tuttavia esso ha una sua buona ragione, e proprio dal punto di vista storico: perché l'impulso costruttivo della *Divina Commedia* ha la stessa origine di quello delle cattedrali e delle *Summae*, proprio nello stile enciclopedico formatosi in Francia nel sec. XIII. Non si può attraversare la *Divina Commedia* come un museo di pitture e di statue tolte via dal luogo a cui erano originariamente destinate e messe lí per esibirle ad una considerazione isolata [...] tutte le singolarità episodiche stanno piuttosto fra loro in una connessione perfettamente organizzata. Il flusso di un *solo* movimento spirituale le attraversa e le ordina verticalmente, dall'alto in basso, ed a ciascuna di esse attribuisce il valore corrispondente al suo grado » (Hugo Friedrich, *Dante*, cit., p. 10-11). Per poco che uno conosca la storia dell'estetica moderna, si accorgerà che tutte le considerazioni della *Commedia* come un museo di quadri e di statue, isolate ciascuna in se stessa, presuppongono proprio uno scarso interesse all'architettura come tale, la cui valutazione estetica viene ricondotta a quella dei quadri e delle statue: un apprezzamento di facciata, disinteressato all'aspetto costruttivo e funzionale fuori del quale una architettura non è esteticamente giudicabile in quanto architettura. Sulla funzione delle immagini nella cattedrale gotica, si veda Adolf Katznellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, cit., p. 3 ss. e pp. 38-39. Si possono estendere agli episodi, ai personaggi, alle similitudini del poema dantesco tutte le osservazioni che il Katznellenbogen formula a proposito delle figure situate nei timpani, nelle architravi, negli archivolti della cattedrale gotica: ciascuna delle quali figure occupa uno spazio proprio (e, diremmo noi, autonomo) ma è insieme relazionata al tutto e in funzione del tutto. Una valutazione analoga a quella del Friedrich possiamo trovare nella recente *Storia della poesia di Dante* di Rocco Montano (Napoli, Quaderni di Delta, 1963,

comunanza di scopi e di metodo, che storicamente e filosoficamente sussiste tra il *Paradiso* e la cattedrale gotica, verrebbe a cadere se, in luogo della interpretazione mimetico-figurativa proposta dal Sedlmayr, accettassimo quella simbolico-astratta che della cattedrale è stata alcuni anni dopo proposta da Otto von Simpson, in parte polemizzando col Sedlmayr[7].

Anche della terza cantica dantesca possiamo infatti dire, adoperando le parole con cui il von Simpson caratterizza la cattedrale di Chartres, che in essa « non possiamo distinguere fra struttura e apparenza, fra realizzazione tecnica e realizzazione estetica »[8], e che essa costituisce una sorta di « modello » del cosmo cosí come lo pensava il Medioevo: un « modello » che il von Simpson definisce « ontologicamente trasparente », che « riflette la realtà assoluta »[9].

Per quanto divergenti possono essere tra di loro le due interpretazioni della cattedrale gotica qui ricordate (e senza addentrarci in una valutazione della loro divergenza e della loro eventuale conciliabilità, che qui sarebbe fuori luogo) possiamo dire che entrambe sono riferibili al *Paradiso* di Dante. In questa cantica, infatti, fino a un certo momento l'ideale della bellezza assoluta come assoluta luce viene praticato in senso mimetico- figurativo — pensiamo ai paesaggi di luce, alle immagini di luce che si susseguono ininterrottamente fino alla chiusa della preghiera di San Bernardo[10]. Fino a un certo

p. 296): « ...è proprio la grande architettura, la costruzione ordinata a un solo fine, in assoluta essenzialità, con le sue colonne, i muri, i rosoni come, appunto, una cattedrale medioevale — la vera creazione artistica di Dante ».

[7] Otto Von Simpson, *The Gothic Cathedral. The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, p. 7.

[8] Ibidem, p. 227.

[9] Ibidem, p. 231.

[10] Il culmine di questa mimesi figurativa si raggiunge, forse nel canto XXX, con l'immagine del fiume di luce e nel canto XXXI: « In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa; / ma l'altra, che volando vede e canta / la gloria di colui che la 'nnamora / e la bontà che la fece contata, / sí come schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora, / nel gran fior discendeva che s'addorna / di tante foglie, e quindi risaliva / là dove 'l süo amor sempre soggiorna. / Le facce tutte avean di fiamma viva / e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco, / che nulla neve a quel termine arriva. / Quando scendean nel fior, di banco in banco / porgevan de la pace e de l'ardore / ch'elli acquistavan ventilando il fianco. / Né l'interporsi tra

momento ripetiamo: ché delle battute finali si può senz'altro dire che per esse vale quanto il von Simpson scrive per la cattedrale di Chartres: « il nodo analogico dal quale è congiunta al suo prototipo celeste è lo splendore dell'ordine che nell'altra viene istituito dalla luce e dal numero »[11].

'l disopra e 'l fiore / di tanta moltitudine volante / impediva la vista e lo splendore: / ché la luce divina è penetrante / per l'universo secondo ch'è degno, / sí che nulla le puote esser ostante » (*Par.* XXXI 1-24). A queste immagini, lette naturalmente entro il loro contesto architettonico, e non rimirate come fossero quadri appesi alla parete di un museo, si possono senz'altro estendere le considerazioni del Sedlmayr sulla cattedrale gotica quale esposizione figurativa della Gerusalemme Celeste, rispondente al desiderio di vedere in maniera nello stesso tempo spirituale e sensibile; nonché sul deliberato impiego dei materiali preziosi, delle gemme, dei cristalli, degli ori (si ricordi, in proposito, nel canto XXX, 64-66: « Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne' fiori / quasi rubin che oro circunscrive ») e sulla irreale luce rosso-violetta delle cattedrali, sull'aspetto sovrannaturale umano che hanno le immagini dei santi all'interno delle cattedrali stesse (cfr. *Die Geburt der Kathedrale*, in *Epochen und Werke* cit., p. 156 ss.).

[11] *The Gothic Cathedral* cit., p. 277 e p. 288: « Nella cattedrale di Chartres l'architetto ha realizzato l'ordine cosmologico della luminosità e della proporzione con l'esclusione di ogni altro motivo architettonico e con una perfezione mai raggiunta per l'innanzi. La luce trasfigura e ordina le composizioni nelle vetrate istoriate; il numero della proporzione perfetta, armonizza tutti gli elementi dell'edificio ». Tutto questo si può applicare alla *Commedia* in generale, ed al *Paradiso* in maniera piú specifica. La formulazione piú autorevole che di recente sia stata data di una valutazione attenta di questo aspetto della *Commedia* è quella che si legge nel già ricordato saggio di Hugo Friedrich: « Nella composizione numericamente ternaria del poema si ripete il suo evento centrale: l'ascesa dalla inquietudine alla quiete della perfezione. Lo stesso evento si rispecchia formalmente nella catena delle terzine di ogni canto. Ogni terzina consta di due rime alternate, in mezzo alle quali sta un verso centrale isolato: un momento di inquietudine dunque, che trapassa nella terzina successiva, in cui la sillaba finale del verso centrale della terzina precedente, ripetuta, diventa rima. Tutto questo si rinnova continuamente sino alla chiusa di ogni canto, che si conclude con l'ultima rima centrale, sicché quel medesimo elemento che nel corso del canto era stato portatore d'inquietudine diventa qui portatore di quiete » (*Dante* cit., p. 41). Ovvio, naturalmente il riferimento simbolico alla Trinità in questa scelta di un metro basato sul numero tre. Ma si tenga presente la lunga nota di Ernst Robert Curtius dedicata alla importanza del numero nella poesia medioevale (*Zahlenkomposition*, in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2ª ed., Bern, Francke Verlag, 1954), che si chiude osservando come in Dante (il quale sotto questo aspetto conclude, portandolo al suo culmine, un lungo sviluppo storico) il numero non sia « impalcatura esterna, ma simbolo dell'ordine cosmico » (p. 498). E sul numero come fondamento estetico-simbolico della cattedrale gotica, nonché sui suoi precedenti nella storia dell'arte e del pensiero artistico medievale, si veda ancora il volume del von Simpson: dove viene dimostrata la derivazione di questo orientamento estetico, dal *De Musica* di Agostino e dalla rielaborazione che ai concetti ivi enunciati era stata

Piú e meglio di ogni pur sempre proficuo riferimento alle piú recenti interpretazioni della cattedrale gotica, gioverà del resto il richiamo alla teoria originaria di questa architettura: teoria che venne redatta dal suo primo ordinatore, e che è arrivata intatta fino a noi, costituendo uno dei testi fondamentali per lo studio dell'estetica medioevale: dell'estetica letteraria, oltre che di quella architettonica e figurativa. Mi riferisco, naturalmente, agli scritti dell'abate Suger, che in Saint-Denis fece costruire il prototipo dell'architettura gotica, contemporaneamente redigendone una trattazione critico-teorica d'importanza incalcolabile[12].

Impressionante, per chiunque legga gli scritti di Suger e li metta a confronto con il *Paradiso* di Dante, è il parallelismo

data da Boezio: in cui il *numero, come appare nelle piú semplici proporzioni che si basano su ragioni « perfette » è considerato come la sorgente di ogni perfezione estetica* (*The Gothic Cathedral* cit., p. 2; *Measure and Light*, p. 23). Né va trascurato il rilievo del von Simpson, secondo il quale questa estetica del numero, *mantenendo tutto intero il processo creativo*, « dal primo progetto fino alla composizione definitiva, entro i rigidi limiti non solo di una dottrina metafisica, ma di certe leggi matematiche, avvivò la sensibilità ai valori non oggettivi nell'arte, e pertanto fece da possente contrappeso ai preminenti interessi figurativi ed illustrativi dell'arte medievale » (ibidem). Singolare, come documento di una lunga tradizione che nel sistema ternario della costruzione poetica dantesca trova il suo culmine, il precedente (riportato dal von Simpson nella nota 115 a p. 134) del chiostro a pianta triangolare dell'abbazia di Centula, fatto costruire da sant'Agilberto, ancora in età carolingia « Quia igitur omnis plebs fidelium sanctissimam atque inseparabilem Trinitatem confiteri... firmiterque credere debet ». Il fondamento numerico della poesia dantesca, di cui la visione dei *tre giri* nell'ultimo canto del *Paradiso* costituisce la pietra angolare, è, appunto, la chiave dell'estetica che il von Simpson chiama « non oggettiva » (cioè non figurativa), operante in tutto il poema, in cui fa da contrappeso a quella figurativo-illustrativa; e dopo la preghiera di san Bernardo, si fa preminente, fino a inglobare in sé, come metafore subalterne, le residue immagini figurativo-illustrative, quale quella del geometra « che tutto s'affige / per misurar lo cerchio ». Questo aspetto non figurativo e di fondazione matematica dell'arte e dell'estetica dantesca può riuscire accessibile, al pari di altri aspetti una volta ritenuti impoetici, ai lettori moderni piú o meno partecipi di quelle tendenze estetiche del nostro secolo che riconoscono la legittimità e la validità di esperienze artistiche le quali facciano propri i procedimenti operativi e il metodo delle scienze esatte; a condizione, ovviamente, che quei procedimenti, quel metodo, abbiano come fine la bellezza: e forse l'opera grafico-poetica di Lucio Saffaro è di codeste ricerche artistiche l'esempio piú recente e autorevole.

[12] Gli scritti dell'abate Suger a cui qui mi riferisco sono il *Libellus de consecratione ecclesiae sancti Dionysii* (1145 circa) e il *Liber de rebus in administratione sua gestis* (1149). Sulla importanza anche per la storia del-

nelle concezioni estetiche a cui il primo ricorre (per giustificare teoricamente il nuovo indirizzo da lui impresso all'architettura ecclesiastica) rispetto a quelle sulle quali teoricamente si fonda la descrizione che Dante dà nel *Paradiso* come egli lo pensava, riferendo il proprio pensiero come una visione. Dobbiamo parlare di parallelismo, e non di derivazione, nonostante la precedenza cronologica di Suger, perché di costui nessuna menzione troviamo nell'opera di Dante, e pertanto è legittimo ritenere che i suoi scritti gli fossero ignoti [13]. Ignoti gli scritti, con tutta probabilità; ma non ignote le idee: poiché il pensiero di Suger è notoriamente vicino a quello di Ugo da San Vittore, a Dante noto per conoscenza diretta e indiretta; e si colloca lungo quella linea del neoplatonismo dello pseudo-Dionigi che nell'estetica di Dante è presente per lo meno nella stessa misura dell'aristotelismo tomistico — del resto anche Tommaso d'Aquino aveva commentato le opere dello pseudo-Dionigi. Basterà ricordare l'accendersi di luce su luce, che è il massimo della bellezza concepita da Dante, e che aveva guidato Suger nell'ampliamento della basilica di Saint-Denis, allo scopo di fare di questa chiesa una mimesi sensibile del Paradiso celeste, come egli espressamente dichiara, asserendo che la bellezza della chiesa deve in qualche modo anticipare ai fedeli il godimento delle bellezze celesti [14]

l'estetica letteraria, del pensiero dell'abate Suger, si legga l'esposizione del Glunz, che definisce quella teorizzata e praticata da Suger una estetica « strettamente collegata all'ontologia e all'etica »; « un'estetica che veniva incontro al bisogno di conoscenza e di perfezione dell'anima, poneva al servizio della felicità umana le opere d'arte divina della Bibbia e dell'intera creazione »; e pertanto « poteva vedere nell'ordinamento gerarchico delle cose, da ciò che è materiale a ciò che è semi-materiale e semi-spirituale, fino al sommo del puro intelletto, una scala della bellezza, ma anche una scala della virtú e dell'essere » (*Die Literarästhetik des Europäischen Mittelalters*, cit., IV, p. 63; *Poiesis-Wurzeln des neuen Dichterbegriffs: die Schönheitslehre des 12. Jahrhunderts*, p. 377).

[13] Sulla circolazione dell'idea dell'abate Suger nell'Italia del Duecento, e sulla parte che in tale circolazione può avere avuto il pontificato di Clemente IV (al secolo Guy Foulques, proveniente dalla corte di Luigi IX il Santo, re di Francia) che ebbe inizio l'anno stesso della nascita di Dante, proficue indicazioni si leggono in Eugenio Battisti, *Cimabue*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1963, pp. 36-38.

[14] In *Libellus de consecratione ecclesiae sancti Dionysii*, VII. Tutte le citazioni delle opere di Suger si riferiscono all'edizione critica curata da Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis*, cit.

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova claret opus
Nobile[15]...

Cosí Suger, in versi nei quali possiamo constatare addirittura lo stesso intento di rendere la bellezza della luce in una analogia verbale, di cui abbiamo registrato l'operatività nella terza cantica dantesca; e di fronte a questi versi, e alla concezione che Suger in essi poetizza, dopo averla realizzata architettonicamente, non possiamo fare a meno di ricordare un esempio fra i molti che nel *Paradiso* si potrebbero riscontrare quasi ad apertura di libro:

vid'i' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne;
e per la viva luce trasparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea[16].

Oppure: « e di sùbito parve giorno a giorno / essere aggiunto, come quei che puote / avesse il ciel d'un alto sole addorno »[17].

Comune a Suger e a Dante è la concezione della bellezza come luce, e della luce materiale come analogia della luce spirituale. Luce materiale, secondo Suger, delle vetrate, delle gemme, dell'oro: che della chiesa fanno un ambiente lumi-

[15] In *Liber de rebus administratione sua gestis*, XXVII. Osserva a questo punto il von Simpson che « *lux nova* si riferisce a Cristo, e quindi al significato anagogico o simbolico della luce fisica » (*The Gothic Cathedral* cit., *The New Church*, p. 119).

[16] *Paradiso*, XXIII, 28-33. Al pari della *lux nova* di Suger, la *lucente sostanza* « è il corpo risorto di Cristo che con il suo splendore vince l'alone luminoso che da esso irraggia e di cui si fascia » (Sapegno).

[17] *Paradiso*, I, 61-63.

noso, nel quale i fedeli debbono vivere la loro esperienza religiosa. Luce materiale, in Dante, delle parole: per quello che significano e per quello che sono, cosí come le ha armonizzate la « fabricatio » poetica; e che della poesia fanno la forma in cui l'uomo vive il proprio pensiero. Analogia della luce spirituale, in entrambi i casi; sicché la bellezza della poesia di Dante nel *Paradiso* è mimesi, figurativa e non figurativa nello stesso tempo, della bellezza del Paradiso celeste. Né piú né meno è tale la bellezza della chiesa gotica: in cui, al pari che nel poema di Dante, la mimesi figurativa (l'arte come imitazione di un oggetto rappresentato) e la mimesi non figurativa (l'oggettività materiale dell'opera d'arte in quanto analoga, nella sua struttura simbolica, alla bellezza oggettiva del Paradiso celeste, non raffigurabile per immagini rappresentative) si completano e si equilibrano a vicenda. Da questo punto di vista, i versi dedicatori che si leggono ancora sulle porte di Saint-Denis, anche se queste hanno ormai perduto la loro doratura, possono essere trascritti a guisa di epigrafe esplicativa del *Paradiso*, anzi di tutta la *Commedia*:

> ...Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
> Clarificet mentes ut eant per lumina vera
> Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
> Quale sit intus in his determinat aurea porta
> Mens hebes ad verum per materialia surgit,
> Et demersa prius hac visa luce resurgit.

Ricordiamo, allora, della pagina in cui Suger racconta il proprio rapimento al cospetto della bellezza di cui rifulgeva la basilica da lui fatta costruire « Materialia immaterialibus, corporalia spiritualibus, humana divinis uniformiter concopulans »[18] e riferisce come qui la splendente vaghezza delle gemme multicolori lo inducesse a meditare sulla molteplice varietà delle sante virtú. Questa pagina può essere considerata un sommario abbastanza preciso della concezione che, negli ultimi canti del *Paradiso*, Dante dimostra di avere del

[18] *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, cit., VII, p. 120.

bello: giacché anche il bello è congiungimento di ciò che è materiale e ciò che è immateriale; di ciò che è corporeo e ciò che è spirituale; di ciò che è umano e ciò che è divino. Congiungimento nella parola: di cui già sappiamo come Dante la ritenesse materiale (sensuale) e spirituale (razionale) a un tempo; e che pertanto diventa unità dello spirito e della materialità, quando venga adoperata come egli la adopera non solo nel *Paradiso*, ma in tutta la Commedia: dove il significato, spirituale, razionale diventa, abbiamo visto, contemplabile come suono fisico, materiale; e il suono, in quanto identifica a sé il significato, si fa razionale, spirituale, pur rimanendo fisico e materiale, anzi proprio in quanto rimane fisico e materiale. Unità dello spirituale e del materiale, del sensuale e del razionale: unità raggiunta entro i limiti di cui è raggiungibile da una produzione umana, e che si costituisce come analogia della sopramaterialità e soprarazionalità del Paradiso celeste. Analogicità del bello è qui la condizione per l'anagogicità costitutiva cosí della poesia, quale Dante la intende e la pratica, come della architettura, quale era concepita e praticata da Suger. E proprio qui, nell'analogicità del bello e nell'anagogicità dell'arte ad essa correlativa, ci si chiarisce definitivamente quello che possiamo chiamare il paradosso dell'estetica dantesca: in cui la considerazione dell'opera d'arte come oggetto materiale condiziona il suo costituirsi come organo di conoscenza sovrarazionale, quindi spirituale al massimo grado.

Dobbiamo ricordarci, a questo punto, della lettera a Cangrande della Scala, di cui possiamo accettare l'aderenza al pensiero di Dante, anche se è probabile (anzi quasi certo) che essa, come è stato piú volte autorevolmente sostenuto, non sia stata scritta da Dante in persona: e precisamente, di quel passo nel quale si legge che nel senso anagogico del poema « significatur exitus animae sanctae ab huius corruptionis servitute ad eternae gloriae libertatem » [19]. È una definizione che dobbiamo mettere in relazione con due passi della *Commedia* che per noi, in questo momento, hanno una importanza deci-

[19] *Magnifico atque victorioso domino Cani Grandi de Scala*, 7.

siva; nonché col rendiconto dell'abate Suger: nel quale costui, considerando la propria opera oggettivamente, come se egli fosse un osservatore e non l'autore, riferisce « quella esperienza mistica che la costruzione gemmeo-cristallina della cattedrale considerata nella sua integrità suscita nell'osservatore che sia ricettivo ad una luce siffatta — quella fascinazione che schiude anagogicamente un regno intermedio tra la terra e il cielo »[20].

Scrive Suger che, nel contemplare la bellezza della sua chiesa, gli pareva di sentirsi trasportato « quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate »; e che gli pareva di poter per grazia di Dio essere anagogicamente trasportato da questo mondo inferiore (la feccia della terra) a quello superiore, cioè alla purezza del cielo[21]. Leggiamo ora alcune terzine del canto trentesimoprimo del *Paradiso,* la cui importanza per una ricostruzione della teoria dantesca dell'arte viene di solito sopraffatta dall'interesse che in esse presenta il riferimento alle vicende biografiche del poeta, la sua polemica contro la propria città:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
ïo, che al divino da l'umano,
all'etterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.
E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,

[20] Sedlmayr, *Die Geburt der Kathedrale. Die Kirche Saint Denis in den Augen ihres Erbauers*, in *Epochen und Werke* cit., p. 177.

[21] *Libellus de consecratione ecclesiae sancti Dionysii*, loc. cit.

e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava io li occhi per li gradi
mo su, mo giú e mo recirculando »[22].

Sforziamoci di mettere, per cosí dire, tra parentesi, il residuo di polemica municipale, pur importante in questi versi; e fermiamo la nostra attenzione sullo stupore di essere venuto allo « etterno dal tempo », alla purezza del cielo dalla feccia della terra — da quella feccia che per il fiorentino Dante Alighieri prende qui il nome, realistico e metaforico insieme, di *Fiorenza*. Uno stupore assimilato senz'altro a quello che oggi chiameremo il godimento estetico, dalla duplice similitudine dei barbari stupefatti degli splendori di Roma antica, e del pellegrino (oggi diremo: del turista intellettuale), che gode del proprio trovarsi al cospetto del santuario meta del suo viaggio, e anticipa il piacere di poterlo un giorno descrivere agli altri. Dante qui mostra se stesso nell'atto, appunto di chi si trovi al cospetto di una grandiosa opera d'arte — o meglio ancora: all'interno di una grandiosa architettura; e non possiamo fare a meno di pensare all'atteggiamento di Suger quando, come egli dice, prendeva grande diletto nelle bellezze della casa di Dio. Allora, proprio come Dante, asserisce di aver fatto, uno muove gli occhi intorno intorno; e si ferma su ciascun particolare per poi cercare di abbracciarli tutti insieme; e si ritrae in se stesso, astraendosi dalla conversazione, tacendo e non ascoltando. E non si tratta soltanto di una similitudine: perché il Paradiso, Dante lo concepisce come la piú bella opera d'arte possibile, anzi come l'archetipo di ogni opera d'arte umana[23]. È dunque una sorta di esposizione

[22] *Paradiso*, XXXI 32-48.

[23] Questo concetto dell'intera creazione, mondana e oltremondana, come assoluta opera d'arte, è un concetto fondamentale dell'estetica dantesca, e in generale di tutta l'estetica medioevale: per la quale l'arte umana era sempre mimetica, in quanto imitava la creazione, opera dell'arte divina. E si veda il riferimento a Dio come artefice invaghito della propria opera nel canto X, 7-12 del *Paradiso*: « Leva dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista, dritto a quella parte / dove l'un moto e l'altro si percuote; / e lí comincia a vagheggiar ne l'arte / di quel maestro che dentro a sé l'ama / tanto che mai da lei occhi non parte ». Secondo una pertinentissima osser-

a rovescio dall'analogicità dell'opera d'arte rispetto al suo modello; cosí come il trascorrere con gli occhi qua e là per i particolari, e poi cercar di nuovo di coglierli in una visione d'insieme, è il rovescio di quell'altra memorabile descrizione dell'esperienza vissuta da chi legge, ascolta, osserva un'opera d'arte, che si legge nel canto quarto del *Purgatorio*:

> E però, quando s'ode cosa o vede
> che tegna forte a sé l'anima volta,
> vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;
> ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
> e altra è quella c'ha l'anima intera;
> questa è quasi legata e quella è sciolta [24].

Quella che noi oggi siamo soliti chiamare la fruizione estetica non potrebbe essere descritta, nella sua intera costituzione e nel suo ritmo di contrazione-espansione, meglio di come abbia fatto Dante in questi due luoghi diversi ma idealmente congiunti del suo poema: in uno dei quali viene mes-

vazione del Seiferth, i princípi formali del cosmo, secondo Dante, « sono gli stessi di ogni produzione artistica » (*Zur Kunstlehre Dantes*, in « Archiv für Kulturgeschichte » 2, 1927, p. 202 ss.). Il Glunz riconosce questo presupposto della *Divina Commedia*, aggiungendo però che Dante si allontana dalla poesia precedente, puramente imitativa dell'opera di arte divina, per la centralità che in essa prende l'individualità del poeta come autore e protagonista a un tempo. « Il sostrato sul cui fondamento Dante è pervenuto ad una nuova poesia è la bellezza dell'universo resa corporea e contemplabile, visibile e percettibile nel suo poema [...] In quanto il creato ha in certo modo in Dio o negli attributi di Dio il proprio *entimema*, esso è opera d'arte [...] Effettivamente, la *Commedia*, sotto questo aspetto, imita la suprema poesia di Dio [...] Ovunque, nella *Commedia*, la conformazione dello scenario e la costruzione dei mondi che Dante attraversa tradisce l'influenza delle rappresentazioni scolastiche e poetico-scolastiche dell'ordinamento dell'opera d'arte divina... » (*Die Literarästhetik des Europäischen Mittelalters* cit., *Nachwirkung der Schulpoetik in der Göttlichen Komödie*, p. 438 ss.). Sul rapporto tra arte divina e arte umana nella filosofia di Tommaso d'Aquino, alla quale Dante certamente si riferisce nel parlare di Dio come artefice, e del cosmo come opera d'arte, si veda FRANCIS J. KOVACH, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter, 1961, pp. 170-182. L'unità organica del cosmo come opera d'arte, che è tale nelle nozioni intellettuali come negli aspetti variati del mondo, viene da Dante messa in evidenza nei canti ottavo e nono del *Paradiso*: dove si intrecciano e si armonizzano, in se stesse e nelle esposizioni verbali, spiegazioni filosofiche e descrizioni geografiche, come pittografia analogicamente poetizzata di questa o quella regione d'Italia e del bacino Mediterraneo.

[24] *Purgatorio*, IV, 7-12.

so in risalto il carattere sovratemporale, e quindi ultradiscorsivo, della fruizione estetica (alla quale egli assimila il racconto fattogli dall'anima di Manfredi nel canto precedente), il suo costituirsi come un atto unitario al disopra della successione temporale: sicché quando uno legge ascolta osserva, essendo l'anima tutta legata a ciò che sta leggendo o ascoltando o osservando, il tempo esterno per lui cessa di scorrere — e lo stesso concetto ritorna a ragion veduta verso la fine della terza cantica:

> Un punto solo m'è maggior letargo
> che venticinque secoli a la 'mpresa
> che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo[25].

Nel canto XXXI del *Paradiso*, viceversa, Dante mette in evidenza l'interna complessità di questo atto di fruizione estetica: un atto che sembra abolire la successione esterna, e quindi la molteplicità temporale e spaziale che ogni successione comporta: ma nella propria unità indivisa, racchiude una interna molteplicità, quindi una interna successione temporale ed una interna estensione spaziale: le quali richiedono

[25] *Paradiso*, XXXIII, 94-96. Sono note le difficoltà che presenta l'interpretazione di questo passo. Se al vocabolo « letargo » dobbiamo dare il senso che gli danno i piú autorevoli commenti moderni da quello Scartazzini-Vandelli a quello recentissimo del Sapegno (e che è certo il piú plausibile), cioè quello normale di « dimenticanza » nulla ci vieta (data l'intrinseca polisemia che nell'ultimo canto del *Paradiso* dobbiamo riconoscere ad ogni frase) di intendere « letargo » in duplice senso: da una parte, dimenticanza, come impossibilità di riferire ciò che Dante ha veduto, e che sembra piú lontano dei venticinque secoli trascorsi dall'impresa degli Argonauti; da un altro lato, però (e cosí si darebbe ragione anche ai commenti che forzavano « letargo » sino a fargli significare « ammirazione ») può anche voler dire che l'attenzione della mente di Dante (la quale sicuramente « tutta di mirar faceasi accessa », nel senso del « quando s'ode cosa o vede che tenga tutta l'anima a sé volta ») era talmente concentrata in quel punto che avrebbe dovuto non avvedersi di un passare del tempo maggiore dei venticinque secoli: perché il suo « letargo » la rendeva dimentica di ogni successione temporale.

Le due interpretazioni non si escludono, ma anzi si rafforzano a vicenda, solo che uno pensi alla impossibilità secondo Dante e tutta l'estetica medioevale di riferire discorsivamente l'emozione della bellezza: impossibilità che si fonda anche sulla extratemporalità intrinseca a tale emozione. Può darsi benissimo che Dante avesse in mente tutte e due le cose, e si proponesse di dirle ambedue in quella maniera analogica che è propria di tutto il canto.

che quell'atto unitario si scomponga interiormente in una sua discorsività fatta di molteplici contemplazioni spaziali successive nel tempo; e dal ritorno dell'una all'altra: secondo un ritmo che va dall'unità del molteplice alla molteplicità dell'uno. Questa discorsività interna alla fruizione estetica è peraltro una discorsività reversibile (« mo su, mo giú e mo recirculando »), cosí come è rovesciabile, anzi va continuamente rovesciato su se stesso, il suo decorso temporale: che per essere cosí costituito, si differenzia nettamente dal tempo esterno, quello che trascorre senza che l'uomo, immerso nella fruizione estetica, se ne accorga. Proprio questa sua specialissima temporalità (una temporalità circolare e non lineare, potremmo dire: temporalità che torna continuamente al proprio punto iniziale; compresenza di tutti i suoi momenti successivi) costituisce il godimento estetico come analogia del gaudio sovratemporale. Analogia, nel tempo, dell'eterno: tale che la condizione di chi la sperimenta è la sola capace, in questo mondo della vita terrena, di fornire quell'anticipo sulla felicità celeste che l'abate Suger aveva sperimentato nella contemplazione di Saint-Denis. Ci rendiamo conto, a questo punto, del perché Dante abbia assomigliato il proprio godimento del Paradiso alla contemplazione di un'opera d'arte. Questa similitudine vuol essere una prova dell'anagogicità dell'arte, cosí come Dante la intendeva: oggetto di un'esperienza che momentaneamente solleva sopra il tempo e lo spazio, e quindi allontana la feccia della terra, mettendo il lettore e lo spettatore in una condizione simile a quella di chi sia venuto dal tempo all'eterno. Ricordiamoci, ancora, delle parole nelle quali Suger, per ripetere le parole del von Simpson, si era « provato a definire quanto piú chiaramente possibile la natura "analogica" della bellezza (la sua partecipazione a un prototipo mistico) e lo scopo "anagogico" dell'arte con la sua capacità di innalzare la mente fino alla percezione della verità suprema[26]. Ricordiamo ancora: « Mens hebes ad verum per

[26] *The Gothic Cathedral, The New Church* cit., p. 115. La concezione analogica del bello, che in Suger si fondava direttamente sulla metafisica dello pseudo-Dionigi, è presente anche in Tommaso, soprattutto nel Tommaso commentatore dello pseudo-Dionigi; con riferimento al quale il Kovach

materialia surgit / Et demersa prius hac visa luce resurgit ». Se questi versi li mettiamo in rapporto con il modo in cui Dante piú volte descrive lo svolgimento interno dell'atto di fruizione estetica, non tarderemo a renderci conto che il concetto di « anagogia » — uno dei piú ardui, a prima vista, e di quelli che, secondo un pregiudizio abbastanza diffuso, dovrebbero essere messi nel conto del lato extraartistico della concezione dantesca — sia in realtà chiarissimo, e perfettamente adeguato a definire la concezione che Dante aveva della poesia, nella sua natura, nel suo ufficio, nel suo fine. Chiarissimo, diciamo, di una chiarezza che si fonda sull'interpretazione che Dante dava, dal punto di vista della metafisica da lui professata, all'atto del leggere, dell'osservare, dell'ascoltare e della emozione che in tale atto proviamo.

Anagogia, in ultima analisi, non altro è che l'applicazione ad un intento religioso, e la fondazione su premesse metafisiche di carattere religioso, di un aspetto costitutivo dell'esperienza estetica: un aspetto verificabile da tutti noi, per poco che uno rifletta su quello che gli accade quando legge una poesia o un romanzo, vive in un'architettura, ascolta una mu-

riassume la dottrina tomista del bello come analogia: « Tommaso insegna che la bellezza delle creature è il contrario di quella di Dio, è la bellezza partecipata. Per questa ragione, nella creatura *pulchrum et pulchritudo* sono da distinguere come *participans et participatum*, la bellezza della creatura null'altro essendo se non *similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata*, e la creatura partecipante appunto *imago* o *speculum* » (Francis J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin* cit., II; *Systematische Analyse der Schönheitslehre des Thomas*, III; *Die Folgen der Theorie des Thomas über das Wesen der Schönheit*, A 2; *Die Analogie der Schönheit*, pp. 220-221). Sulla affinità del piacere che si prova nella fruizione estetica rispetto al piacere della contemplazione puramente spirituale, affinità non quanto all'oggetto ma quanto alla natura ontologica: ivi, *Das ästhetische Erlebnis*, B 2, p. 247; e si vedano i passi della *Summa Theologica* ivi ricordati. Sull'arte umana e la sua analogia rispetto all'arte divina: *Die genetische Prinzipien der Schönheit*, II B 2; *Die Entstehung der Schönheit*, p. 178. Sul commento di Tommaso agli scritti dello pseudo-Dionigi, e sull'influenza di questo studio sulle genesi dell'estetica tomistica (e quindi sui legami abbastanza stretti che si possono riconoscere tra il pensiero di Tommaso e l'estetica del neoplatonismo gotico, quale l'aveva teorizzata l'abate Suger, soprattutto in relazione al tema dell'analogia che vediamo stare al centro dell'estetica di Dante) si vedano le osservazioni di Kovach, ibidem pp. 61-62. Particolarmente interessante per chi intenda ricostruire la genesi dell'estetica di Dante, il richiamo dell'affermazione fatta da Tommaso nel suo commento al *De divinis nominibus*, che « l'infinita bellezza di Dio è, in quanto tale, incomunicabile » (ibidem p. 62).

sica, osserva un quadro o una scultura. È l'esperienza, appunto, di una interruzione di circuito, come potremmo dire con espressione tratta dal nostro mondo di oggi: per cui effettivamente il tempo passa a nostra insaputa, e noi viviamo in un altro tempo, che può e deve ritornare su se stesso, cioè in un tempo che è davvero, secondo una antichissima e illustre definizione, « immagine dell'eternità ». Dante, come Suger prima di lui, non fa altro che interpretare questa sospensione del tempo come una primizia della esperienza oltremondana: la quale esperienza oltremondana, egli, al pari di tutti gli artisti, i critici, i teorici d'arte del Medioevo cristiano, non altrimenti la concepiva che come un godimento estetico assolutizzato in se stesso: contemplazione della suprema opera d'arte, anzi dell'archetipo di ogni opera d'arte: delle idee di Dio[27].

Ci siamo fermati, sinora, sulle pagine conclusive del poema, là dove l'analogicità del bello e l'ufficio anagogico dell'arte hanno per oggetto quello che Dante chiama il « fine ultimo » di tutti i desideri umani: l'acquietarsi dell'animo nella visione diretta di Dio. E non è chi non veda come in questa conclusione dell'itinerario ideale di Dante, che è il suggello finale delle sue teorie estetiche, l'analogia tra la « delectatio » estetica di chi legge il poema e la « beatitudo » (che del poema stesso costituisce, nel *Paradiso*, l'argomento) presupponga quella concezione tomistica del piacere estetico come piacere della volontà razionale che il Kovach, nell'analizzare sistematicamente l'estetica dell'Aquinate, ha esposta in termini di estrema precisione; scrivendo, appunto, che « la 'delectatio' estetica, analogamente alla 'beatitudo' è, 'formaliter' e 'completive', un atto della volontà: 'formaliter' perché il secondo termine formale della relazione trascendentale, che riguarda la bellezza, è la volontà; e, inoltre, perché 'delectatio' e 'quies' concettualmente appartengono al volere, i cui atti essenziali

[27] Sulle idee dell'intelletto di Dio-artefice come modelli delle cose (concetto che può aiutare a capire meglio la visione che Dante ebbe di « ciò che per l'universo si squaderna come legato con amore » in Dio) si veda ancora il Kovach, op. cit., p. 170, con la sottolineatura del verso di Boezio ripetutamente citato da Tommaso: « Pulchrum pulcherrimus ipse mundum mente gerens, similique imagine formans ».

hanno inizio, appunto, dalla tensione verso il bene; — 'completive' perché la bellezza, nella sua sola relazione trascendentale con l'intelletto, non è ancora bellezza, se non vi si aggiunge inoltre la relazione trascendentale al volere in quanto questo plasma la parte materiale della sua essenza[28]. Ma proprio in quanto la bellezza, come la beatitudine, è punto d'arrivo di una tensione verso il bene, questa beatitudine suprema che Dante realizza nella terza cantica è la conclusione di un lungo processo formativo che ha investito di sé la totalità dell'esperienza umana, giudicata dal punto di vista del valore assoluto; e proprio in quanto giudicata, contemplata esteticamente: essendo la contemplazione estetica inscindibile dal giudizio morale, data l'originaria e fondamentale unità del bene e del bello. Per questo il « giornale di viaggio » di Dante racconta il passaggio per il regno della colpa e della punizione della colpa, e la salita sul monte della purificazione, come condizioni per arrivare al cielo della beatitudine. E se l'analogia tra la bellezza dei versi e la bellezza del loro soggetto è stata realizzata nel *Paradiso*, attraverso un sempre maggiore affinamento della materia verbale, una trasparenza delle parole per cui il loro lato sensibile si spiritualizza all'estremo, come abbiamo visto, pur rimanendo sensibile, altre tecniche Dante aveva dovuto impiegare per realizzare, nelle prime due cantiche, una bellezza oggettivo-analogica rispondente al modo come, in relazione ai temi ivi trattati, la poesia doveva assolvere la propria funzione anagogica.

[28] *Die Ästhetik des Thomas von Aquin* cit., II B 2, p. 249.

DANTE E LA PAROLA COME PRESENZA SENSIBILE DEL PENSIERO

« Il pensiero viene plasmato nella sensuosità della parola; il suono riceve la sua forma dall'acutezza del pensiero... »: ("Der Gedanke wird in der Sinnlichkeit des Wortes geformt, der Laut erhält seine Form von der Schärfe des Gedankens...") queste considerazioni che si leggono nel secondo volume di un recente, autorevole, trattato di filosofia che nella parola riconosce il centro in cui dialetticamente si unificano idea e realtà, per il lettore della Commedia di Dante possono essere molto piú utili di tanti altri discorsi che oggi si fanno sul linguaggio, perché aiutano a collocarsi nel punto giusto da dove ricostruire dall'interno la teoria che guidava il poetare di Dante: quel poetare in cui non possiamo non rilevare una trasversale polarità di reale asperità e di altrettanto reale dolcezza della parola, in quanto in essa si plasma il pensiero, proprio nel senso che si legge in quella stessa pagina di Liebrucks: « Schon in der Lautform muß die Sprachform liegen... ». « Già nella forma sonora deve trovarsi la forma linguistica... »[1].

Cosí, nella Commedia, la polarità fonetica della parola è (non: significa soltanto) tensione interna tra le due possibilità del male e del bene: il male con la sua bruttura e le sue sconcezze, messo accanto alla bellezza e alla grazia del bene; le tenebre messe a riscontro con la luce, affinché la

[1] v. Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein*, II, cit., p. 290. E si vedano, nel primo volume della stessa opera (Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1964), le pagine che l'autore dedica alle teorie di Herder sull'origine del linguaggio; teorie che egli si propone di rendere intelligibili ad una riflessione e ad una consapevolezza dialetticamente piú progredita di quanto non fosse quella in cui Herder pensava le proprie teorie (pag. 78 e sgg.). E si veda: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1792), in: Johann Gottfried Herder, *Sprachphilosophische Schriften*, ed Heintel, Hamburg, Meiner, 1960, spec. a pag. 41 e sgg. Per Dante come per ogni altro poeta, solo il ripensamento critico delle teorie linguistiche di Vico, Herder, Humboldt (di cui Lebrucks è oggi il piú autorevole sostenitore), può consentire la comprensione filosofica della poesia in quanto tale.

luce giudichi, per cosí dire, le tenebre e le condanni; mentre le tenebre stesse, e le forme poetiche ad esse adeguate (nonché l'analogia che ne fornisce la mimesi poetica) si giustificano, agostinianamente, come un gradò nella scala che porta verso la luce. Il male, dunque, rievocato come male della vita, e presentato come bruttura che nella bella mimesi poetica acquista impressionante risalto: giudicato, ripetiamo, dal punto di vista del bene. Ed il bene, messo a contatto e costante confronto col male, sfolgora ancor piú sul nostro orizzonte, ci attira a sé proprio in quanto è il contrapposto di quel male; e ci induce a tramutare la nostra vita, cosí come il poeta ha tramutato la sua. Questa dialettica morale non è perciò un contenuto astratto del poema, ma vive in esso come tensione interna della parola: come quella tensione per cui, come Dante stesso scrive nel capitolo tredici del libro secondo del De vulgari eloquentia, la rithimorum asperitas vuol essere sempre lenitati permixta, in quanto la lenium asperorumque rithimorum mixtura è splendore del piú elevato tra gli stili. Uno splendore nel quale la mescolanza dei ritmi è analogia della forma poetica, nella sua processualità, con quel processo di purificazione interiore e di interiore ascensione che il poema nel suo senso anagogico vuole attestare come esperienza personale a tutti accessibile: possibilità offerta agli uomini desiderosi di abbandonare i sentieri dell'errore e percorrere la strada maestra della verità e della virtú. È la dialettica di asperitas e lenitas che il Contini sottolinea (facendo riferimento al passo del De vulgari eloquentia or ora ricordato), come ciò che, rispetto alla canzone Cosí nel mio parlar voglio esser aspro, differenzia il canto trentottesimo dell'Inferno in cui le rime aspre e chiocce "non rappresenteranno un'astrazione, un momento privilegiato e fatto assoluto, ma vivranno dialetticamente, compagne alla lenitas di altre zone in un tutto vitale"[2]: ed in questa tensione dialettica dello stile è presente il rapporto poesia-vita, cosí co-

[2] Commento introduttivo alla canzone *Cosí nel mio parlar voglio esser aspro*. In: *Dante, Le rime. Torino*, Einaudi 1965, p. 162.

me Dante lo pensava: cioè la funzione soterica della poesia, la sua decisività rispetto alla vita. La poesia, non solo nei suoi argomenti e nel modo come essi vengono disposti, ma anche nella sua configurazione stilistica: nella fabricatio verborum armonizatorum per cui essa si costituisce come oggetto bello di una esperienza potenzialmente illimitata e decisiva per tutti i suoi fruitori; confessione totale, in cui ogni tempo della vita viene ritrovato e insieme respinto, con la sua forma poetica, col suo stile che non è solo un modo di esprimersi, ma un modo di vivere, anzi di essere. Una confessione esemplare per tutti coloro che l'ascolteranno, e troveranno piacere nella contemplazione delle sue forme, proprio in quanto esse sono dialetticamente polari.

Questa polarità stilistica che è anche polarità morale, e riepilogo, nella memoria, di una vita intera, con le contraddittorie esperienze di cui essa è intessuta, tutte presenti e tutte retrocesse in un giudizio che muove dall'acquistato possesso del bene e della virtú, contrassegna di sé tutto quanto l'itinerario oltremondano della Commedia: nella quale l'idea di bellezza che era stata propria al primo tempo poetico di Dante, quello delle « Dolci rime d'amor », fa la sua apparizione dopo l'esperienza del male e degli abissi infernali, in cui è ricomparsa la concezione irosa e dura della poesia, che successivamente aveva concentrato in sé l'impegno letterario di Dante. Anche quel lontano ideale estetico, nella sua originaria esclusività, sarebbe unilaterale e manchevole, qualora non fosse mediato dalla esperienza del male e dal suo superamento, che lo carica di ben altre ragioni e gli fornisce una piú profonda giustificazione morale: ed è questo il motivo per cui esso appare qua e là nell' Inferno, come rimpianto per una perduta dolcezza del mondo, dolorosa rimembranza che ha la funzione di accentuare l'orrore del peccato e renderne piú acuto il rimorso. La vita terrena, qual'è rammentata dalle anime espianti in eterno le loro colpe, è vista sempre attraverso il velo di questo rimpianto che ne accentua le bellezze; e nella mimesi analogica della fabricatio verborum armonizatorum

si fa soavità compensante la durezza scabra o tagliente del contesto in cui si trova inserita[3].

Se la consideriamo dal punto di vista della nostra ricerca, che nella Commedia si propone di ricostruire un vero e proprio sistema delle diverse determinazioni interne della concezione del bello professata da Dante, questa polarità della poesia infernale si chiarisce nel suo aspetto filosofico come polarità tra due di queste determinazioni, che è anche polarità di due antitetiche e successive esperienze di vita, diventate consapevoli di sé in due diverse e successive fasi della carriera di Dante. Ripensate e giudicate nella memoria, queste due esperienze di vita e poesia — e diciamo pure, di poesia come forma della vita — si collocano qui su di un solo orizzonte temporale; diventano i due poli della poesia, gli estremi della tensione da cui essa riceve la spinta per andare piú oltre, per recuperare la gentilezza e grazia del proprio momento iniziale (che in questa sede è solo pateticamente rammemorata come una perduta bellezza del mondo e della

[3] Esemplare sotto questo aspetto, il canto trentesimo: con quella evocazione dell'irriguo paesaggio casentinese (musicalmente dominata dal suono delle consonanti *elle* ed *esse* che conferiscono ai versi una scorrevolezza dolce, proprio come il lieve rumoreggiare di acque in mezzo all'erba: "Li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno, / facendo i lor canali freddi e molli") a cui di lì a poco seguirà il litigio di maestro Adamo e Sinone, con la sua grossolanità di gesti e parole, (nella quale Dante si ricorda certamente dei modi poetici da lui usati nella contesa con Forese), dove prevale il suono ruvido di versi quali "col pugno li percosse l'epa croia", oppure: "E te sia rea la sete onde ti criepa" — dove la forma verbale *criepa* fa rima con *epa* ("rispuose quel ch'avëa enfiata l'epa") e *assiepa* ("che 'l ventre innanzi a li occhi sí t'assiepa"). Ed esemplari certe aggettivazioni che accompagnano, quasi obbligatoriamente, ogni menzione che i dannati, nel pieno dei loro tormenti, facciano del mondo e della vita terrena: "E se tu mai nel dolce mondo regge" (*Inf.*, X, v. 82; e si veda anche: VI, v. 88 ("Ma quanto tu sarai nel dolce mondo") "se mai torni a veder lo dolce piano" (*Inf.*, XXVIII, v. 74). Significativo, a questo proposito, il fatto che Dante stesso, immedesimandosi dell'orrore infernale, nel rivolgersi ai dannati che egli incontra, adoperi una aggettivazione dello stesso tipo quando deve ricordare la vita, e la bellezza della vita per chi non la sciupi correndo dietro al male; cosí come come a lui stesso era accaduto, e come senza rimedio hanno fatto i peccatori, ai quali egli talvolta (quando ha a che fare con i nemici politici, come il papa Niccolò terzo) rinfaccia impietosamente il contrasto tra la presente ed eterna loro infelicità e le perdute felicità della vita terrena: "... / la reverenza de le somme chiavi / che tu tenesti ne la vita lieta" (*Inf.*, XIX, vv. 100-101); mentre a Brunetto Latini, parlando di sé e del proprio traviamento aveva detto: "La su di sopra in la vita serena" (*Inf.*, XV, v. 49).

vita) nel definitivo allontanamento dal peccato, dal male, dalle laidezze e dagli errori dell'Inferno. Il « bello » poetico si determina, nella prima Cantica, con una prevalenza di quello che è stato chiamato il realismo dantesco, che dal punto di vista della fabricatio verborum armonizatorum possiamo ben identificare nel carattere che il Marti ha riconosciuto come proprio alla tenzone con Forese ed alle rime petrose: un « dinamismo tecnico e lessicale che travalica i limiti normativi »; una « coscienza dei valori fonosimbologici della parola »; una « persuasione degli aspetti energici e creativi dell'immagine aspra e violenta, sanguigna e concreta »[4]. Questa prevalenza, però, non è esclusiva, ma è dialettizzata, tutte le volte che ha luogo il richiamo nostalgico alla terra, e alla vita terrena anteriore al peccato ed alla dannazione, con la memoria di quello che abbiamo detto primo tempo poetico di Dante; che suggerisce immagini, modulazioni di canto, aggettivi propri dello « stillnovismo madrigalesco, leggiadramente galante, musicale, dell'Alighieri »[5].

La bellezza della vita serena, la dolcezza del mondo, appare infatti nell' Inferno come una perduta innocenza, peraltro disarmata moralmente, e proprio per questo esposta al traviamento ed al peccato: è la giovinezza inesperta, rammemorata e giudicata alla luce di una coscienza che ha fatto successiva esperienza del male, e che dalla consapevolezza del male direttamente sperimentato e sofferto è stata incamminata, con l'aiuto del sapere e dell'amore, verso una maturità nella quale le letizie di quella lontana stagione potranno essere riprese e rissaporate, ma da un punto di vista piú alto, con una coscienza fortificata che saprà confermarla nel vero e nel bene. Cosí, il gusto della primitiva poesia giovanile, quella tutta intenta a fissare in sé la gentilezza e la grazia che allora erano parse a Dante costituire il solo riscatto della vita e del mondo, compare nell' Inferno come qualcosa di lon-

[4] Mario Marti, *Sulla genesi del realismo dantesco*, in: *Realismo dantesco e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, p. 27.

[5] Mario Marti, *Lo stil nuovo di Dante e l'unità della Vita Nuova*, p. 39, in: « Annali dell'Università degli studi di Lecce, Facoltà di Lettere e filosofia e di magistero », vol. I, 1963, 1964.

tano: il segno, appunto, di quella lontana e fragile innocenza cosí morale come poetica. La soavità dei richiami al dolce mondo, alla vita serena, alla dolce vita, alla dolcezza dei paesaggi del Casentino e della pianura padana ed alla non minore dolcezza di una luce ricordata nel regno delle tenebre — « non fiere li occhi suoi lo dolce lume »? [6] — si media con l'asperità rugosa e a tratti persino brutale di una realtà conosciuta nei suoi lati piú crudi, con le brutture del male che quella prima esperienza, tutta presa dal fascino di una vita idealizzata nella sua giovanile innocenza, aveva ignorato. E la contrapposizione etico-estetica dei due mondi — l'uno, quello dolce ma fragile dell'adolescenza; l'altro, solido, ma aspro, della piena giovinezza, — che si compenetrano nell'Inferno proprio nel senso della polarità messa in rilievo da Hugo Friedrich, ci autorizza a riconoscere che proprio in questa polarità (per cui nella trama ruvida e irsuta della poesia infernale si intreccia il filo d'oro della giovanile propensione ad una gentilezza nel vivere fattasi soavità di modi poetici, delicatezza di toni e di accenti) Dante dimostra di aver raggiunto la « coscienza della natura elusiva » di quella determinazione del « bello » poetico che egli aveva coltivata in gioventú e dimostra di aver capito « quanto lontana dall'impetuosa e tumultuante vita fosse la trama del suo calligrafismo liricheggiante » [7]: nell' Inferno il mondo di una volta (il « dolce mondo ») è per Dante un ricordo lontano, ma presente proprio nella sua lontananza di ricordo: come la Firenze che Marti definisce una « Firenze vanificata, stilizzata in linee e colori metafisici » della Vita Nuova — che era stata dimenticata al tempo della tenzone con Forese, in cui il bello della poesia aveva unilateralmente trovato una determinazione opposta a quella, del pari unilaterale, dal poe-

[6] Sono, queste ultime, immagini e modulazioni di canto che nell'Inferno precorrono la determinazione del bello dominante nel Purgatorio. E proprio in questo apparire come memoria e anticipazione a un tempo, si fa palese quel senso metafisico-soteriologico della poesia infernale con la sua ben diversa bellezza; diciamo pure: con il suo realismo. Ed è proprio su questa correlazione che dovrà adesso fermarsi il nostro sguardo.

[6] *Inf.*, X, v. 69.

[7] Marti, *Sulla genesi del realismo*, cit., p. 11.

ta coltivata in quella città della sua giovinezza — quella Firenze ormai idealizzata nel dolce della memoria, è lontana, ma presente come ricordo, entro la città dolente dei dannati: alla quale meglio si addice (ma debitamente dialettizzato con la memoria — anticipazione dell'ideale estetico opposto) il « bello » poetico cosí come ne aveva suggerito la determinazione la « Firenze becera e popolaresca della tenzone »[8]: Una forma tanto « sanguigna e nervosa » (gli aggettivi sono del Marti) quanto lo era stata l'esperienza di vita che essa aveva fissata in poesia. Una volta raggiunta questa nuova consapevolezza, che porta con sé una ulteriore determinazione del bello poetico, quella precedente determinazione (di cui, per il modo come egli a suo tempo l'aveva coltivata, il poeta conosce ormai il limite di unilateralità estetica che era anche, sul piano morale, l'inizio di una evasività incapace di resistere alle tentazioni) può ritornare criticamente ripensata: e tralucere nel fittto di quella forma sanguigna e nervosa come un raggio di luce argentea: una luce da Eden prima della caduta, la cui nostalgia affiora a tratti nel combattuto mondo di una realtà successiva alla caduta, e tesa a cimentarsi con se stessa, per purificarsi e recuperare, ma ad un livello piú alto, quella perduta felicità. Per questo, i barlumi isolati che tralucono nelle tenebre sotterranee, la dolcezza che tempera l'asperità del « bello » infernale, togliendo ad esso il privilegio di cui godevano nella tenzone e nelle rime « petrose », non sono solo ricordo e nostalgia. Sono anche il preannunzio della terra promessa alla quale il poeta sa che approderà, dopo il presente peregrinare nel sottomondo dell' eterno dolore; anticipano insomma la determinazione del bello poetico che sarà propria alla seconda cantica.

Sotto l'aspetto che qui ci interessa la teoria del bello risultante da una lettura del Purgatorio appare infatti, come deliberata ripresa di modi che nell' Inferno erano stati retrocessi nella regione del ricordo: i modi di una bellezza che in quelle tenebrose profondità poteva fare solo apparizioni occasionali, lenitas chiamata ad equilibrare la domi-

[8] Ibidem.

nante asperità che la situazione richiedeva. Quella lenitas delle rime, che, come abbiamo visto, ha una sua giustificazione metafisica al pari della asperità, è invece dominante nel Purgatorio: dove il poeta, fin dall'inizio, ci notifica una rinascita dell'ideale estetico che durante il viaggio nelle plaghe infernali era soltanto cosa del passato: « Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono, / e qui Caliopè alquanto surga »[9]. In questi versi, la determinazione del bello che sarà operante nel corso della seconda cantica viene esplicitamente dichiarata nel suo configurarsi come conferma delle gentilezze e grazie ed eleganze di una volta. Il solo modo di poetare, adeguato alla mimesi reale di una possibilità che non è piú quella sub-umana delle tenebre e vampe e sozzure e ghiacce infernali, come non è ancora quella sovrumana e sovraterrestre del « ciel ch'è pure luce ». Qui la bellezza del mondo, la dolcezza della vita non è piú un ricordo lontano, ma una presenza effettiva: « ...quando tu sarai tornato al mondo », dirà a Dante lo spirito di Pia de' Tolomei[10]: all'idea del ritorno nel mondo non si accompagna piú l'aggettivazione che l' Inferno rendeva obbligatoria in simili situazioni; e similmente le anime, nel dar contezza di sé, non aggiungono, nel Purgatorio, quegli accenni di rimpianto per la perduta bellezza della vita terrena che trovavamo nell' Inferno. Qui le anime parlano del loro stato presente come di una continuazione della vita: perfezionamento e purificazione che si compie non fuori dalla terra né sotto la terrra, ma in una diversa plaga della superficie terrestre, lontana dalle tentazioni (che vivono solo come memoria sollecitata dalle pene del presente) ed anzi preannunziante nelle propria albe e meriggi e tramonti gli sfolgorii perpetui del Paradiso. E le sofferenze che pure in questa regione dell'oltremondo situata in un punto geograficamente determinabile, le anime debbono affrontare, sono soltanto il ricordo del male terrestre: allo stesso modo che gli accenti adoperati nell'esporle in poesia, suonano semplice ricordo, musicalmente addolcito, delle asprezze e stridori e impetuosità della poesia infernale.

[9] *Purg.*, I, vv. 7-9.
[10] *Purg.*, V, v. 130.

Il Purgatorio, insomma, come riabilitazione morale della terra e della vita terrena, un paese di dolce convalescenza. Ove si tenga presente l'ufficio soterico della poesia, questa particolare bellezza, realizzata nella seconda cantica, si propone di additare agli uomini la possibilità di un riscatto intrinseco alla vita in quanto tale; un riscatto morale che può addolcire anche le inevitabili infelicità, e prefigurare nella condizione mondana la felicità assoluta del Paradiso. Esteticamente, questo riscatto della terra e della vita si configura come lenitas delle rime costituentesi in analogia alla soavità delle immagini: « Dolce color d'oriental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro, / a li occhi miei ricominciò diletto, / tosto ch'io usci' fuor dall'aura morta / che m'avea contristati li occhi e 'l petto. / Lo bel pianeta che d'amar conforta / faceva tutto rider l'oriente, / velando i Pesci ch'erano in sua scorta »[11].

L'aggettivo dolce nell'Inferno, come s'è visto, era riservato esclusivamente al ricordo della vita terrena: al passato che solo per Dante (non mai per i dannati) poteva proiettarsi nel futuro come una possibilità; qui invece dolcezza è l'attributo estetico-morale della condizione presente; e, in quanto tale, è nota dominante cosí del paesaggio come della musica verbale che ne vuol rendere analogicamente la bellezza. E la dolcezza del mondo in cui si trova il poeta, una volta finita la sua peregrinazione infernale, è sensorialmente percettibile come dolcezza dei versi: ciascuno dei quali nella prima delle terzine or ora ricordate, riceve la propria qualifica da un aggettivo che sottolinea questa dolcezza paesistica in cui si riconosce la mutata condizione psicologica del poeta e dei suoi interlocutori. A dolce come attributo

[11] *Purg.*, I, vv. 13-21. E si veda quanto, a proposito dei paesaggi nel Purgatorio, scrive il Figurelli: "Paesaggi interamente pervasi di vita spirituale, che serbando intatto il fascino di quelli terrestri, vi aggiungono una suggestione nuova, armoniosamente consonante con lo stato d'animo nel Purgatorio. La Terra, anche sotto l'aspetto paesistico, è piú presente nel Purgatorio che negli altri due regni, dei quali l'Inferno è quasi privo d'ogni connotazione terrestre nel suo carattere di luogo metafisico piú che fisico; e il Paradiso è spazialmente fuori dal nostro mondo" (Fernando Figurelli, *Introduzione alla cantica del 'Purgatorio'* - Estratto da Siculorum Gymnasium, 1962, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, p. 18).

del colore (e non possiamo non ricordare analoghi impieghi metaforico-visivi di questo aggettivo, ma proiettati in irrecuperabile lontananza da certe battute del dialogo infernale: « il dolce lume »; « lo dolce piano », corrisponde, nel secondo verso, l'aggettivo s e r e n o anch'esso adoperato visivamente, come attributo di a s p e t t o; e nel terzo verso segue l'aggettivo p u r o riferito all'aria e alla sua trasparenza, ma che con la propria p o l i s e m i a caratterizza quella dolcezza e serenità paesaggistica come dolcezza e serenità dell'anima: preannunzio della purezza che il poeta si guadagnerà con la sua faticosa ascensione per le cornici del monte. Nessun lettore avvertito potrà infatti fare a meno di notare la corrispondenza che esiste (e c'è da supporre non sia accidentale) tra questo verso « del mezzo, p u r o insino al primo giro » — e quello, egualmente dominato semanticamente e foneticamente dall'aggettivo p u r o, con cui la cantica si chiude: « p u r o e disposto a salire alle stelle ». Non è chi non s'accorga come questo sistema di aggettivazione d o l c e - s e r e n o - p u r o, nella terzina che segue si prolunghi come dolcezza e serenità e purezza delle parole nel loro lato sensibile; dolcezza di quello che alla maniera di Friedrich chiameremo il t r a n q u i l l o f l u i r e di un verso come « alli occhi miei incominciò diletto »: dove il suono vocalico dominante è quello della i, mentre il sistema delle consonanti fa centro sulle e l l e. Sùbito dopo, questa dolcezza di suono viene compensata e fatta risaltare dal ricordo dell'itinerario infernale, la cui memoria si palesa come una asperità di suoni (« tosto ch'io uscí fuor dall'aura morta / che m'avea contristati li occhi e il petto ») in due versi nei quali il cupo rimbombare delle vocali o lo stridore di gruppi consonantici come r t e n t r si dialettizzano con le precedenti dolcezze fonetiche, e ad esse conferiscono maggiore risalto, mettendo in rilievo (in maniera sensibile anteriore alla discorsività del significato e immedesimante a sé questa discorsività) l'avvenuto superamento dell'esperienza infernale e della sua specifica determinazione formale. La bellezza orrida dell'Inferno si trova qui in posizione subalterna rispetto alla vaghezza e leggiadria di queste immagini-

suoni, che riprende quota, per cosí dire, con due versi nei quali semanticamente e foneticamente dominano, rispettivamente i verbi amare (« lo bel pianeta che d' amar conforta ») e « ridere » (« facea tutto rider l'oriente »). Il verso finale di questa terzina (« velando i Pesci ch'erano in sua scorta ») è quello in cui si conclude la visione aurorale della spiaggia del Purgatorio, e ne accresce l'allietato stupore. Il suo significato, non essendo immediatamente perspicuo come quello dei versi che precedono, accentua il senso di crepuscolare indeterminatezza che è proprio di tutta la situazione, in quanto le suggestioni analogiche sono qui imperniate sul gerundio velando: la cui forma sensibile riprende direttamente i valori fonetici di « alli occhi miei ricominciò diletto », ed ammanta nella propria fluidità melodica l'asprezza del sostantivo « scorta » con cui il verso si chiude riecheggiando in rima l'attributo morta (di cui conserva la profondità oscura) e la voce verbale conforta, in cui la medesima desinenza orta moderava la propria gravità perché addolcita dal suono conf, che in certa guisa la rendeva piú amabile, meno tenebrosa. È, questo, un esempio cospicuo della attuazione pratica che, anche nel Purgatorio, Dante dà alla concezione analogica del bello[12].

[12] Può essere interessante, a questo proposito, ricordare l'impostazione che il problema del rapporto suono-significato ha trovato nella piú impegnativa ricerca filosofica di oggi intorno al linguaggio ed ai suoi problemi: nella quale troviamo confermata l'unità di suono e pensiero, quale Dante l'aveva teorizzata nel *De vulgari eloquentia*, su di essa fondando la poesia della *Commedia*. Mi riferisco, ancora, a *"Sprache und Bewusstsein"*, dove il rapporto tra pensiero e forma sonora del linguaggio è definito in termini del tutto rispondenti alla impostazione dantesca.

Appendice

DANTE, GIOTTO E L'ARTE FIGURATIVA NEL PENSIERO MEDIOEVALE (*)

* Testo riveduto della relazione letta al convegno su *Dante e Giotto*, tenuto in Roma, presso la casa di Dante, nei giorni 9-10 novembre 1967, e nella prima stesura pubblicata nei *Quaderni del Veltro*, Roma, 1968, insieme con tutte le altre lette in quel convegno (Mariani; Bellonzi; Fallani; Ulivi; Agrimi; Battisti; Bovi; Di Pino; Frugoni; Malagoli; Mollia).

Dal punto di vista della storia della critica e delle idee estetiche, l'approvazione, e diciamo pure solidarietà, di Dante nei confronti dell'opera di Giotto (in quanto innovatrice rispetto alla tradizione rappresentata da Cimabue), la notissima terzina del canto XI del *Purgatorio*, non basta da sola ad indiziare una partecipazione critica del poeta al mondo formale di Giotto; e meno che mai una comunanza tra i due per quanto riguarda le poetiche e gli ideali estetici. E oggi, i termini rigorosi della quistione, dal punto di vista della storia dell'arte, sono stati definitivamente chiariti da Argan, nel secondo volume della sua *Storia dell'arte*: « Il paragone tra Dante e Giotto ha un fondamento storico... [...]. Paragone non significa parallelismo: è stato giustamente osservato (Battisti) che, tra il poeta e il pittore, le divergenze prevalgono sulle analogie. Ma proprio perché operano in domini e con intenti diversi, Dante e Giotto sono i due grandi pilastri di una nuova cultura, consapevole delle proprie radici storiche latine... »[1]. I versi di Dante in lode di Giotto non attestano che Dante e Giotto avessero in comune gli ideali estetici, piú di quanto — salve, naturalmente, le dovute proporzioni — in epoca a noi assai piú vicina, il *Billet à Whistler* del 1890 (*...puisse l'air - De sa jupe eventer Whistler*), o l'omaggio a Puvis de Chavannes del 1895 (*...Par avance ainsi tu vis - O solitaire Puvis - De Chavannes - jamais seul - De conduire le temps boire - A la nymphe sans linceul - Que lui découvre ta Gloire*) non attestino una comunanza di ideali estetici tra Mallarmé e, rispettivamente, Whistler, Puvis de Chavannes. E nemmeno piú di quanto

[1] Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1968, pag. 3. E si veda: Eugenio Battisti, *È possibile un confronto fra Dante e Giotto in base a metodi di stile?* In: *Quaderni del Veltro*, cit., pagg. 93-94.

la figura di Claude Lantier nel *Ventre de Parisi* di Zola consenta una totale identificazione dei suoi paesaggi (ipotetici) e delle sue nature morte, non meno ipotetiche, con la pittura di Cézanne — o con quella di Jongkind, con il quale di recente l'immaginario pittore è stato identificato da qualche studioso di Zola critico d'arte. E si potrebbe ricordare la figura del pittore Elstir, nella *Recherche du temps perdu*: che rende assai complicata una ricognizione delle teorie di Proust critico dell'arte dei suoi tempi.

Mi si perdonino queste analogie, con le quali null'altro mi proponevo se non di documentare, ricorrendo a degli esempi moderni, l'ipotesi che l'interesse di Dante per la pittura di Giotto non fosse in sostanza nulla di piú di quella che, in tutti i tempi è stata la solidarietà dei poeti e degli scrittori informati e sagaci verso quei pittori, scultori e architetti che piú erano in fama tra i loro contemporanei.

Non si tratterà dunque di cercare quanto vi fosse di *giottesco* nella poesia di Dante, o quanto di *dantesco* nell'arte di Giotto: non è questo il mio còmpito, e per questa parte, non posso che rinviare alla relazione introduttiva di Valerio Mariani; non senza sottolineare, e cosí vengo a parlare del tema che propriamente mi è stato affidato, che una indagine sui rapporti tra Dante e Giotto non sarebbe completa, qualora non includesse una ricostruzione della esperienza e conoscenza che Dante e Giotto sicuramente ebbero dell'arte a loro precedente, e della critica ad essa correlativa. Diciamo: dell'arte bizantina e dell'arte romanica, con le loro rispettive critiche, dirette o indirette; di quello che dell'arte gotica era noto in Italia, alla fine del secolo decimoterzo: per esservi stato prodotto o per notizia (critica, anche questa) che se ne avesse, nonché per la circolazione di manufatti artistici portatili, come avori e codici miniati, provenienti dalla Francia; nonché, naturalmente, dell'arte dell'antichità, nella misura in cui la conoscenza di essa non era soltanto favolosa, al tempo di Dante e di Giotto, e ne erano visibili gli avanzi. E non è chi non veda che una ricerca di questo genere ci obbliga a

considerare Dante e Giotto non già — o meglio non soltanto —, in quanto preparano il Rinascimento, ma nei loro rapporti con l'arte e la cultura artistica del Medioevo. E ci potrà essere di guida, ancora una volta, la pagina di Argan, il quale osserva che l'opera di Dante e quella di Giotto hanno « lo stesso valore di *Summa*, di sintesi di grandi esperienze culturali, di sistema... »[2].

Studiare la formazione, rispetto alla critica d'arte, di Dante e di Giotto significa, infatti, restituirli a quel Medioevo al quale appartengono, pure anticipando motivi che strettamente medioevali non possono dirsi, — senza timore di menomare la loro grandezza. Giacché Dante e Giotto sono, rispettivamente, un grandissimo poeta ed un grandissimo pittore non già *nonostante* la loro appartenenza al Medioevo e solo in virtú di quanto nella loro arte può (in certi casi: *deve*) essere interpretato come il preannunzio del Rinascimento, ma proprio *perché* appartengono al Medioevo: perché la loro cultura è cultura medioevale; perché la civiltà in cui operano e che, oserei dire, *firmano* col loro nome, è civiltà medioevale, e medioevale è la loro arte. Non vorrei, a questo punto, essere frainteso: è mio proposito, qui, sottolineare la *medioevalità* di Dante e di Giotto, allo scopo di meglio comprenderli quali essi furono, e non come noi vorremmo fossero stati; e non certo in nome di un vagheggiamento del Medioevo come età dell'oro, tutta da ammirare e tutte da rimpiangere. Non intendo insomma stare in guardia contro quello che a mio parere sarebbe un pregiudizio (fondato su un nobilissimo mito storiografico che ebbe la sua efficacia, ma che oggi non è piú criticamente sostenibile), il pregiudizio di un Rinascimento tutto di luce, al cospetto del quale starebbe un Medioevo tutto di tenebra — sicché nell'arte medioevale, nella poesia, nella cultura del Medioevo sarebbe lodevole solo quello che mostra in sé qualcosa di non definibile come medioevale, un presentimento della Rinascenza —; non intendo, dico, contrap-

[2] v. *Storia dell'arte*, II, pag. 3, cit.

porre a questo pregiudizio un altro pregiudizio, altrettanto arbitrario ed egualmente insostenibile criticamente.

Mi riferisco qui al pregiudizio che nel 1799 dettava a Novalis le pagine di *Cristianità o Europa* — o a quello analogo che, a partire dal 1851 ispirò a Ruskin, autore, quest'ultimo, la cui menzione è obbligatoria, in una discussione su *Dante e Giotto*, le *Pietre di Venezia*, con la requisitoria antirinascimentale che le conclude. Questo di Novalis, di Ruskin (e possiamo aggiungere di Ozanam: il primo studioso credo, al quale si debba il paragone, abusatissimo, ma sempre necessario, della *Commedia* con le cattedrali gotiche) è un vero e proprio mito storiografico: il mito romantico del Medioevo, del quale nessuno può piú disconoscere i meriti, ma che sarebbe assurdo accreditare come verità scientifica[3]. In realtà, il mito del Medioevo è tanto poco vero quanto il mito del Rinascimento: e sarebbe stolto lamentare nel Rinascimento una decadenza rispetto al Medioevo, riconoscendo alla sua arte ed alla sua cultura il solo pregio che ad esse deriverebbe dal recare in sé un riflesso della presunta luce medioevale, quanto è da reputare criticamente inaccettabile la tuttora diffusa anatemizzazione del Medioevo, in nome di uno splendore rinascimentale che manderebbe retrospettivamente i suoi raggi ad illuminare la notte buia del Medioevo. In tempi come i nostri, quando la cultura piú aggiornata ha messo in fuga i pregiudizi che ci facevano considerare 'barbari' e 'incolti' certi popoli la cui cultura è semplicemente diversa dalla nostra, modellata secondo diversi schemi ideali, il rapporto tra Medioevo e Rinascimento va valutato non già ricorrendo ai parametri dell'ascesa o della decadenza, ma in base al criterio della diversità: per cui ogni epoca della civiltà umana, al pari di ogni popolo, ha il suo proprio valore e disvalore, ed ha quindi un'arte ed una cultura che debbono essere valutate per quello che sono in se stesse, e non comparativamente ad altre.

[3] v., in questo stesso volume, la *Premessa sulla civiltà medioevale considerata come civiltà estetica*, che include un tentativo di ricapitolazione critica della idealizzazione romantica del Medioevo.

Vale dunque, nella considerazione dei rapporti tra Medioevo e Rinascimento, quello che, nel 1777, aveva scritto lo Herder, verso la fine del suo saggio su Winckelmann, a proposito dei Greci, degli Egizi, degli Etruschi: doversi trattare l'arte degli Egizi e quella degli Etruschi, al pari di quella dei Greci, in tutta la sua singolare particolarità, e non comparativamente, in modo solo negativo o privativo: giacché in ciascuna di esse chi vuol trattare la storia dell'arte solo come storia, e non come sistema, troverà una bella ghirlanda, *ein schöner Kranz*; ed è meritevole di sottolineatura, da parte nostra, il fatto che questa immagine della *bella ghirlanda*, (« Kranz ») si trovi nelle pagine conclusive delle *Lezioni sull'estetica* di Hegel, per definire lo scopo dell'estetica filosofica: che è quello, appunto, di ordinare come in ghirlanda, le *determinazioni essenziali del bello e dell'arte*, che della *storia del mondo* costituiscono, tutte insieme *il lato piú bello*, « die schönste Seite ». E dello *schöner Kranz* che possiamo trovare nell'arte medioevale, non v'è dubbio che la poesia di Dante e l'arte di Giotto sono gemme tra le piú splendenti. Questo non ci proibisce, naturalmente, di mettere in rilievo, nell'opera di Dante ed in quella di Giotto, quanto in esse prepara nuove concezioni estetiche (e pensiamo soprattutto al tema della personalità, sul quale giustamente Mariani ha fatto batter l'accento, e che già a suo tempo era stato, per Dante, messo in evidenza dal Glunz); ed anzi ci autorizza, addirittura ci obbliga a farlo nella maniera criticamente piú avveduta: quella che discrimina il momento della visione, diciamo cosí, prospettica — la considerazione di Dante e di Giotto in funzione del profitto che da certi motivi presenti nella loro arte e nei loro ideali estetici dovevano trarre il pensiero e l'arte del Rinascimento — e il giudizio di valore: che non deve essere a mio parere condizionato da una pregiudiziale privilegiante il Rinascimento nei confronti del Medioevo piú di quanto non debba essere condizionato da una visuale opposta, quella che indebitamente, come s'è visto, tenderebbe a conferire al Medioevo uno *status* privilegiato rispetto al Rinascimento.

Conserva dunque tutta la sua legittimità, una volta che lo

avremo sfrondato da ogni indebita implicazione assiologica, lo studio di Dante e di Giotto considerati (ciascuno per sé e nei loro reciproci rapporti) come anticipatori del Rinascimento — ed al limite questa ricerca tende a identificarsi con lo studio delle interpretazioni pre e protorinascimentali dell'opera dell'uno e di quella dell'altro (a partire, per lo meno, dai giudizi su Giotto formulati dal Boccaccio e da Filippo Villani), interpretazioni che si ritiene costituiscano la cerniera che unisce e divide nello stesso tempo la critica medioevale da quella del Rinascimento. Ma questo momento della ricerca deve integrarsi con l'altro che, ricostruendo la formazione critica di Dante e di Giotto, mette nel giusto risalto la loro medioevalità: senza la quale non ci potremmo rendere conto in maniera esatta di quanto, nella loro arte e nel loro pensiero, non si può piú considerare interamente medioevale.

Dovremo dunque, a questo punto, studiare l'opera di Dante e quella di Giotto come un ripensamento critico dell'arte che l'uno e l'altro conoscevano, e sulla quale si erano formati: come quel ripensamento critico, occorre chiarire, che l'arte di ogni artista, sia esso poeta o pittore o scultore o musico o architetto, necessariamente è nei confronti dell'arte preesistente, nella misura in cui quell'artista la prende a modello, assumendo su di sé la missione di continuarla — o anche, e piú scopertamente, nella misura in cui questa o quell'arte del passato, o tutta l'arte del passato recente e di quello lontano, viene criticamente respinta, e ad essa viene contrapposto un nuovo e diverso ideale estetico. E in questo studio (che sarà propriamente uno studio dell'appartenenza di Dante e Giotto alla cultura medioevale, in quanto l'uno e l'altro sono eredi e critici nello stesso tempo dell'arte medioevale e dei suoi ideali estetici) si chiarirà anche il loro esorbitare dai quadri della medioevalità, l'anticipazione, nella critica affermativa e negativa a cui essi sottoposero l'arte che li aveva preceduti, di nuove e diverse concezioni cosí del soggetto come del predicato del giudizio estetico — quella cioè che si può chiamare la loro pre-rinascimentalità e pre-modernità: emergente proprio dall'atteggiamento critico, di comprensione giudicatrice e di rifiuto conservativo (se sono permesse queste

espressioni dall'apparenza paradossale) a cui cosí in Dante come in Giotto troviamo fatta segno la cultura estetica e artistica del Medioevo.

Dante e Giotto continuatori e critici dell'arte e della estetica del Medioevo: continuatori perché critici, critici perché continuatori. Non sembri, questo, un giuoco di parole: ogni continuazione che sia veramente tale è, in arte, sempre una novità, una alterazione che include in sé una implicita valutazione critica, e quindi un piú o meno radicale ripensamento, dell'arte che si pretende di continuare; e non v'è atteggiamento novatore, rifiuto piú o meno radicale dell'arte e della estetica a cui uno scrittore o artista sia stato educato, in cui l'arte della quale si proclama il rifiuto non venga conservata e tramandata, in quanto piú o meno esplicito soggetto di un giudizio critico che la conserva proprio nella misura in cui la combatte e la nega. Esemplare, da questo punto di vista, il caso di san Bernardo da Chiaravalle: il quale intendeva pronunziare la piú severa delle condanne critiche nei confronti della scultura romanica; e la sua condanna non voleva soltanto essere quella del teologo e del moralista, preoccupato di salvaguardare la devozione *spirituale* dei suoi confratelli cistercensi contro le lusinghe delle *curiositates*, buone soltanto per eccitare la devozione del *popolo carnale*, la devozione dei *laici*, incapaci di leggere nei codici e pertanto bisognosi del soccorso che può venire dalle immagini. La condanna di Bernardo era anche una condanna sul piano estetico, se è vero (come per mio conto ritengo sia vero) che il famosissimo capitolo XII della *Apologia ad Guillelmum* vada integrato con quei *Sermones super Cntica Canticorum*, nei quali Bernardo espone l'idea di bellezza architettonica da lui professata e messa in pratica nella costruzione delle abbazie cistercensi (impresa in cui uno dei suoi primi collaboratori doveva essere il fratello Gerardo); nella costruzione delle chiese cistercensi anticipando, in una diversa temperie storica, la polemica razionalista del nostro secolo, che sosteneva essere ogni ornamento un delitto. Ma proprio la critica di Bernardo ci ha lasciato un modello impareggiabile di descrizione della scultura romanica, con le sue violenze defor-

matrici, con i suoi mostri terrificanti; con quella forza espressiva della quale non è improbabile si sia ricordato il Dante autore della prima cantica: *...mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas...* E pensiamo alla caccia del canto tredicesimo dell'*Inferno*; ricordiamo le orrende metamorfosi del venticinquesimo; e nel canto nono, quelle tre furie infernali che sembrano davvero gemelle ai mostri romanici con tanto accanimento descritti da Bernardo: *... / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte, / serpentelli e ceraste avean per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte.*

Ecco un'esempio, in Dante, di ripensamento critico dell'arte medioevale, — piú precisamente: dell'arte romanica, giacché tutto l'*Inferno* è leggibile, a mio parere, come se fosse riepilogo critico dell'arte romanica: la piú rispondente come vedremo, anche per il tipo particolare della devozione che essa era destinata a promuovere, ad una visione, anzi ad un seguito di visioni, quali quelle che costituiscono la prima Cantica. E nulla esclude che una lettura dell'*Apologia ad Guillelmum* abbia potuto esser di aiuto a Dante, indirizzarlo verso le deformazioni ed i mostri della scultura romanica come modelli per la visione infernale: dopo tutto, san Bernardo ha nella *Commedia* la parte che tutti sappiamo, e questo ci autorizza a supporre che della sua opera Dante deve avere avuto conoscenza non superficiale.

Avevamo detto: Dante e l'arte medioevale. E dobbiamo dire, adesso, Dante e la critica medioevale. Paradossalmente, ma non tanto, potremmo dire: Dante come storico, a suo modo, dell'arte e della critica d'arte dei secoli a lui precedenti. Valga appunto, in primo luogo, l'esempio dell'*Inferno*, se lo leggiamo come ritengo che tutto il poema vada letto, almeno ai nostri fini: con una lettura non antologizzante, una lettura, che non vada in cerca di immagini ed episodi da valutare uno per uno, come i dipinti allineati lungo le pareti di un museo, come le statue nelle sale di un museo; il quale museo, rispetto a quei dipinti e a quelle statue non altra funzione ha, nel suo aspetto architettonico, se non quella di ospitarle, custodirle e metterle in mostra nella maniera piú appro-

priata ed efficace. Preliminare ad ogni lettura della *Commedia*, almeno per chi voglia studiarla come esempio di critica d'arte indiretta, deve essere infatti la considerazione che il « museo », come noi lo intendiamo, era ignoto alla coscienza artistica medioevale: per la quale i dipinti e le statue non erano autonomi, ma erano organicamente legati con l'architettura, e stavano in strettissimo rapporto con la funzionalità di questa, sia per quanto riguardava il loro soggetto, sia per quanto riguardava la loro collocazione, sia per quanto riguardava i reciproci rapporti dei dipinti tra di loro, delle sculture tra di loro. E sarebbe superfluo specificare nel senso che distinguere *poesia* e *struttura* ci metterebbe, dal nostro punto di vista, fuori strada. E sul vicendevole legame delle immagini e degli episodi fra loro, in quanto cospiranti all'unitaria forma della *Commedia*, nella sua identità col significato, preziosa è stata l'indicazione fornita da Hugo Friedrich, nel discorso su Dante letto nell'Università di Magonza nel gennaio 1955[4]. Si deve infatti al Friedrich l'ammonimento, or ora da me ripetuto, a non leggere la *Commedia* alla stessa maniera come percorriamo un museo, e nemmeno come una raccolta di novelle, ciascuna delle quali costituirebbe in sé una unità compiuta avente con le altre un semplice rapporto di contiguità. E converrà forse rileggere testualmente l'affermazione piú perentoria contenuta nella pagina del Friedrich alla quale mi riferisco: dove si legge, all'inizio, la riabilitazione del luogo comune paragonante la *Commedia* alle cattedrali ed alle Summae enciclopediche.

Le singolarità episodiche della *Commedia*, scrive il Friedrich, si possono intendere nella pienezza del loro significato solo se inquadrate nel tutto di cui sono parte. Conformemente a questa organicità architetturale, — continua il romanista di Freiburg — e solo per questo, che colloca al suo posto determinato ogni scena, ogni colloquio, e lo pone in un determinato rapporto col tutto, la *Commedia* riesce a conferire ad ogni scena, ad ogni parola in essa pronunziata, il maggiore o

[4] E si veda, in questo stesso volume, la *Introduzione all'Estetica di Dante*, con ampio rinvio alla interpretazione del Friedrich.

minor vigore che le compete. E queste considerazioni, oltre a suggerire, mi pare, una lettura piú appropriata di quanto non sia quella antologizzante, sono assai importanti dal nostro punto di vista: perché ci aiutano ad intendere la *Commedia* come un compendio, sia pure involontario, della critica d'arte medioevale. Secondo la critica medioevale, infatti, pittura e scultura erano in funzione della architettura, e con essa costituivano una unità organica, in relazione a finalità che non erano mai quelle dell'arte quale espressione soggettiva autonoma, perché il valore dell'arte, in quanto sorgente di quello che noi oggi chiamiamo piacere estetico, era inerente al finalismo extraestetico dell'oggetto; in questo caso, dell'opera architettonica unitariamente considerata: sicché la fruizione estetica (per adoperare retrospettivamente e anacronisticamente un termine, peraltro sgradevole, ma che a noi è ormai familiare) faceva tutt'uno con l'ufficio al quale l'opera stessa era destinata. Questo ufficio poteva essere un ufficio civile, come in un palazzo pubblico o civile-militare come in un castello fortificato, nelle mura di una città; o domestico, come in una casa di abitazione; e non è escluso che l'ufficio, poniamo, della pittura, e il relativo programma iconografico, in relazione all'ambiente che essa era chiamata a definire, fossero talvolta assai lontane da quel celestiale misticismo del quale siamo soliti gratificare gli uomini del Medioevo, che in fin dei conti erano impastati di terra come noi. Gli affreschi profani di San Gimignano, per esempio, parlano in proposito assai chiaro...

Per la critica medioevale, in altre parole, anche la pittura e la scultura erano forme che definivano uno spazio, ne facevano un *luogo*, individuato, in quanto lo qualificavano finalisticamente; e non già forme autonome indipendenti dallo spazio (in quanto *luogo*, e non semplice estensione geometricamente misurabile) ed indifferenti quanto alla finalità extra-estetica dell'ambiente al quale erano destinate — sia detto di passaggio: anche le opere d'arte portatili, avori, miniature, altaroli erano sempre strettamente legate ad una finalità extra-estetica (sacra o profana), e talvolta (valga per tutti l'esempio dei reliquari, che il Sedlmayr ha interpretato

come modelli di cattedrali in miniatura) stavano all'architettura come un microcosmo al macrocosmo. E se la finalità di una costruzione religiosa era una finalità soteriologica, in funzione soteriologica dovendo considerarsi anche l'esperienza estetica di chi in essa accedeva, questa stessa funzione esercitano nella *Commedia* gli episodi e le notazioni realistiche, per il soggetto e per la fattura non dissimili da quelli che adornavano le facciate o gli interni delle cattedrali romaniche e gotiche. Pensiamo a certe illustrazioni riguardanti il lavoro umano, non dissimili dai mesi della Pieve di Arezzo, e dalle formelle — e qui siamo proprio nel nostro tema di oggi — ideate da Giotto, ma eseguite poi dal Ghiberti, per il campanile di Firenze: *Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia, / temendo 'l fiotto che 'nver lor s'avventa, / fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia; / e quali Padoan lungo la Brenta / per difender lor ville e lor castelli, / anzi che Carentana il caldo senta...; ... / e sí ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna...*

Questa funzione soteriologica è quella che Dante chiama la *anagogicità* della poesia, per la quale l'esperienza del lettore della *Commedia* assomiglia a quella del fedele che accede allo spazio sacro della cattedrale; e si verifica in maniera diversa in una cattedrale romanica o in una cattedrale gotica. Sulla radicale diversità della esperienza estetico-religiosa nell'architettura romanica ed in quella gotica credo dunque convenga fermarsi, perché essa ci illumina uno tra gli aspetti piú interessanti del Dante testimone-critico dell'arte medioevale ed erede delle concezioni medioevali dell'arte. E nel non aver dato rilievo a questa diversità, nell'avere identificato senz'altro l'ideale estetico della *Commedia*, nella sua totalità, con quello delle cattedrali gotiche, credo debba cercarsi uno dei motivi per cui la considerazione della *Commedia* come una sorta di equivalente poetico di queste, ha finito col diventare trita, lo stucchevole luogo comune che lo stesso Friedrich, riconosce, nel momento stesso in cui è costretto, a ragione, a riabilitarlo, almeno in parte.

Il riferimento all'architettura gotica è calzante per la seconda e terza cantica. Il *Purgatorio* si può leggere infatti come

la descrizione di un esterno di cattedrale gotica: e le famosissime sculture del canto decimo sono evidentemente ordinate secondo un preciso programma iconografico, alla maniera, appunto, delle sculture all'esterno delle cattedrali gotiche (e sui rapporti tra il programma iconografico delle sculture ed il legame di queste con l'architettura conviene rinviare agli studi del Katznellenbogen) mentre il *Paradiso* si può raffrontare ad un « interno » nel quale la luce fa da protagonista, secondo l'interpretazione « gotica » della metafisica neo-platonica della luce, risalente a Ugo da San Vittore, e piú ancora, a Roberto Grossatesta, vescovo di Lincoln: delle cui opere Dante dovette aver avuto notizia dai frati minori di Santa Croce, dati gli stretti legami che il Grossatesta aveva intrattenuto con l'ordine francescano...

Ma è proprio la luce, la diversa presenza della luce nelle tre cantiche, quella che autorizza una lettura nella quale l'*Inferno* venga preso in considerazione come riepilogo critico degli ideali estetici che avevano presieduto all'arte romanica. E questo accostamento trova la propria legittimazione teorica nella diversità del senso anagogico dell'*Inferno* rispetto a quello del *Purgatorio* e del *Paradiso*. L'esperienza che il lettore compie nel leggere l'*Inferno* è, infatti, e vuole essere, l'esperienza della notte e del peccato: la luce, quando vi penetra, arriva da lontano e dall'alto, come un ricordo e un rimpianto: *...non fiere li occhi suoi lo dolce lume?...* E dall'alto, da lontano, la luce del mondo esterno penetra nelle cattedrali romaniche quasi a render evidente l'assoluta alterità dello spazio sacrale della chiesa (lo spazio, diciamo, dell'esperienza anagogica) rispetto allo spazio profano della vita che si svolge all'esterno. La religiosità che trovò la propria espressione nell'arte romanica (ed abbiamo già sottolineato la funzione primaria che nella sua iconografia avevano i mostri, i diavoli, le scene di martirio e di tormento) si ispirava allo spirito di certi salmi — il Sesto, per esempio, il Settimo, o il Decimosettimo. Era, diciamo, una religiosità nutrita di timore, piú che di speranza: *Domine, ne furore tuo arguas me, neque in ira tua corripias me...: in inferno autem quis confitebitur tibi? Laboravi in gemitu meo... Turbatus est a furore oculus meus: invetera-*

vi inter omnes inimicos meos...; ...Dominus judicat populus. Judica me Domine secundum justitiam meam, et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum...; ...Dominus firmamentum meum, et refugium meum, et liberator meus... Circumdederunt me dolores mortis: et torrentes iniquitatis conturbaverunt me. Dolores inferni circumdederunt me: preoccupaverunt me laquei mortis...

Il rapporto luce-tenebre, che è poi quello tra redenzione e peccato, viene dunque sperimentato, cosí nell'*Inferno* di Dante come nelle cattedrali romaniche, dalla parte, per cosí dire, delle tenebre: della colpa e del suo castigo; ed in prossimità della colpa e del castigo l'anima si rivolge alla luce lontana, affidandosi con timore alla giustizia dell'Onnipotente. L'estraneità dello spazio consacrato rispetto allo spazio mondano è anticipo della espiazione: entrare in chiesa è come entrare in una fortezza: ed è noto il carattere di chiesa-fortezza, conforme allo spirito del Salmo diciassette, che i Duomi romanici avevano acquistato in certe regioni dell'Europa centro-settentrionale: pensiamo ai Duomi imperiali di Worms, Spira, Magonza; ed alla facciata, da autentico fortilizio, della chiesa di Nostra Signora, a Maastricht, sulla Mosa... Dell'*Inferno* di Dante, dobbiamo dire anzi, che è talmente penetrato dallo spirito dell'architettura religiosa romanica da rovesciarlo addirittura, configurando l'*Inferno* come l'anti-cattedrale, la fortezza del principe delle tenebre: *Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse / che vallan quella terra sconsolata; / le mura mi parean che ferro fosse...*

Tutto il contrario, il *Paradiso*: dove non le tenebre, sono protagoniste, ma la luce; e la luce è luce oltremondana, una luce variopinta e figurata, come attraverso le vetrate, stavolta sí, di una cattedrale gotica. E sebbene sia ormai da escludere (dimostratosi quasi certamente leggendario il viaggio a Parigi di cui raccontavano i suoi primi biografi) che Dante conoscesse le piú compiute realizzazioni che l'estetica della luce (fondata sulla interpretazione del neoplatonismo cristiano dello pseudo-Dionigi nel pensiero dei mistici del secolo dodicesimo) aveva trovata nelle grandi cattedrali gotiche di Francia, di questo ideale estetico quasi certamente gli erano

note (direttamente o per avere anche ascoltato letture e citazioni) le fonti teoriche: da Bonaventura, il piú vicino a lui, a Witelo, a Grossatesta, a Ugo da San Vittore. E non è azzardato dire che la terza cantica della *Commedia* si possa collocare accanto alle cattedrali gotiche in quanto realizzazione di un ideale estetico fondato sulla concezione della bellezza (e bellezza è la Grazia, la Redenzione, nel suo essere sperimentata, diremmo noi, esteticamente) come luce; e dunque come molteplicità che tende verso l'unità — o, se si preferisce, quale unità moltiplicatrice di se stessa nella molteplicità e varietà dei colori. E ricorderemo, ancora, Ugo da San Vittore: *Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodammodo illuminando colorat?...*

Radicale alterità, ancora, dello spazio consacrato rispetto allo spazio mondano; e alterità della esperienza di chi legge il *Paradiso* rispetto alla esperienza di tutti i giorni. Ma non alterità delle tenebre, bensí alterità della luce: anticipazione dei gaudii celesti: cosí nella terza cantica dantesca come all'interno della cattedrale gotica invasa dalla luce che vi penetra dalle pareti istoriate — e non ci interessa qui decidere se le vetrate sono da considerarsi trasparenti, ovvero splendenti di luce propria, alla maniera delle pietre preziose, secondo la interpretazione proposta dal Sedlmayr: in entrambi i casi, infatti, la luce delle cattedrali, ed il suo equivalente poetico, la luce del *Paradiso* di Dante, sono luci *altre* rispetto alla luce di questo mondo, alla luce della esperienza giornaliera. Diciamo: *altre* rispetto alla luce della terra; che non è pura luce, cosí come le tenebre di questo mondo non sono tenebre assolute: altre della luce dell'esterno, nella quale, come abbiamo visto, trova compiuta realizzazione il rapporto scultura-architettura nell'arte gotica, che nella *Divina Commedia* (e questa considerazione può valere, per tutte e tre le cantiche...) è rapporto tra i personaggi, gli episodi, e quella che il Croce chiamò struttura: la quale va giudicata esteticamente con i criteri che si richiedono per l'architettura, non già con quelli rispondenti alla lirica...

L'esterno della Cattedrale, infatti, è immerso nella luce

della terra: in una luce nella quale il giorno e la notte si avvicendano, cosí come l'esperienza dell'uomo è, nel mondo, esposta al peccato, ma disponibile alla redenzione. Ed abbiamo visto che l'esterno, l'immagine della situazione mondana, è, nella *Commedia*, la seconda Cantica, la piú terrena di tutte. E proprio perché il suo ritmo ascendente la configura esattamente come l'esterno di una cattedrale gotica, la cantica del *Purgatorio* è quella dove i riferimenti alla scultura sono al di là della deformazione romanica, dei mostri e delle metamorfosi romaniche: perché i rilievi del canto decimo hanno la classicità e « modernità » della scultura toscana del Duecento; e le immagini che incontriamo cosí lungo la salita come in cima alla montagna, nel Paradiso Terrestre, non sono ancora imbevute di luce, e per cosí dire scorporate come quelle del *Paradiso*. Nelle quali, bisogna aggiungere, Dante involontario critico e storico dell'arte medioevale congiunge i due capi estremi della metafisica della luce: quello dei mosaici che non di rado tramutavano le figure in monogrammi e simboli astratti, con intreccio di figurazione e segni grafici (destinati a perpetuarsi nelle miniature) come nel canto decimottavo: con quella metamorfosi della scrittura in figura che non mi stancherei di raccomandare ai miei amici cultori di *poesia visiva*; e quello gotico, delle vetrate che finiscono con l'avvolgere di luci senza figura, compenetrantisi nel loro essere variopinte, l'immagine stessa dell'uomo (attualissima visione, anche questa con cui si chiude la *Commedia*!), come: *Quella circulazione che sí concetta / pareva in te come lume riflesso, / dalli occhi miei alquanto circunspetta, / dentro di sé, del suo colore stesso; / mi parve pinta della nostra effige; / per che 'l mio viso in lei tutto era messo.*

Se c'è una documentazione adatta a riconoscere il parallelismo dell'opera di Dante e di Giotto in quanto, nella loro opera ripensavano criticamente, ciascuno alla propria maniera, e nei modi della propria arte, taluni ideali estetici della civiltà e della cultura di cui entrambi partecipavano, questa mi pare vada cercata, per quello che riguarda Dante, nel *Purgatorio*. Qui, nel *Purgatorio*, mi pare si possa parlare

di un vero e proprio parallelismo di Dante e Giotto: di una loro collocazione omologa, indipendentemente dalla menzione di Giotto in una terzina che è possibile interpretare in tali modi diversi ed opposti, come ha mostrato Valerio Mariani, con ricchezza di documentazione. Né vi sarebbe bisogno di rovesciare il senso comunemente riconosciuto in questi versi: *Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sí che la fama di colui è scura*; per riconoscere in Dante quell'*erede e vindice* (sia pure criticamente) dell'arte romanica che egli è non qui, nel *Purgatorio*, ma nell'*Inferno*; cosí come gotico, in un modo che si avvicina agli spiriti del gotico oltremondano, con il quale aveva in comune le fonti teoriche, egli è nel *Paradiso*.

Qui, nel *Purgatorio*, Giotto potrebbe esser di casa al pari di Arnolfo, di Nicola Pisano; e questo proprio perché nella seconda cantica Dante, in quanto critico d'arte, è meno medioevale — o meglio: è medioevale in modo diverso — che non nell'*Inferno*, nel *Paradiso*: perché qui la sua comprensione critica dell'arte di quegli artisti a lui contemporanei o di poco precedenti, nella misura in cui essi innovavano rispetto all'arte propriamente medioevale — nella misura, cioè, in cui erano *gotico-classici* — si manifesta in una fantasia visiva che partecipa, nel gusto, degli ideali estetici di Giotto, dei Pisani, di Arnolfo; e ne partecipa nella misura in cui Giotto, i Pisani, Arnolfo assumono a loro volta un atteggiamento critico rispetto all'arte romanica, ed alla stessa arte gotica d'oltralpe[5].

[5] E si veda ancora Argan, loc. cit.: « Gli scrittori del Trecento, cominciando proprio da Dante, sentono l'enorme importanza di Giotto... [...] ...Non si loda solo la sua perizia nell'arte, ma il suo ingegno inventivo, la sua interpretazione della natura, della storia, della vita. Dante stesso, cosí fiero della propria dignità di letterato, riconosce in Giotto un eguale, la cui posizione, rispetto ai maestri che l'hanno preceduto, è simile alla propria rispetto ai poeti del *dolce stil novo*... ». E piú avanti: « ...Per gli uomini, del Medioevo l'antichità è il mondo della filosofia "naturale": la *naturalezza* di Giotto non nasce dall'osservazione diretta dal vero, ma è recuparata dall'antico attraverso il processo intellettuale del pensiero storico... [...] ...All'arte dell'ineffabile, Giotto oppone un'arte che dice tutto, il divino e l'umano: la chiarezza formale del discorso supera insieme l'immobilità impassibile e la violenza disumana dell'urlo e del gesto... » (pag. 4).

Valerio Mariani ha giustamente ricordato ieri l'*Inferno* nel *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni come un esempio di ripensamento critico del demoniaco romanico: e un ripensamento critico analogo mi pare vada cercato, in Dante, nelle visioni teratologiche e demoniache del Paradiso Terrestre. E bisogna aggiungere che anche uno tra i piú giovani studiosi di Giotto, Martin Gosebruch, ha sottolineato la sinteticità organica del Giudizio universale padovano, che è, a suo dire paragonabile allo spiegarsi dei canti nella *Commedia* di Dante. E come il demoniaco che appare nel Paradico Terrestre è, al pari di quello di Giotto, un demoniaco non piú romanico, cosí *la celestiale corte in forma di figure* che appare a Dante alla fine del canto ventesimonono è assai piú prossima alle visioni di paradiso che si trovano, oltre che nella già ricordata parete del Giudizio universale in Padova, o nell'ascesa al cielo di san Francesco nella Chiesa Inferiore di Assisi, nella Madonna d'Ognissanti, nel Cristo in trono del trittico Stefaneschi. Leggiamo: ...*Tre donne in giro da la destra rota / venian danzando...; ...Da la sinistra quattro facean festa, / in porpore vestite...* E bisogna aggiungere che queste immagini, nelle quali Dante ripensa criticamente, in parallelismo con l'opera di Giotto, l'ideale gotico del bello, e lo rende, per cosí dire, piú terrestre, ricompaiono piú volte nel *Paradiso*, frammiste alla visione propriamente gotica, nella quale la luce rende trasparenti le figure, quando non le abolisce addirittura. Basterà ricordare due luoghi del canto trentesimoprimo, che potrebbero essere letti come un resoconto critico di dipinti giotteschi: *vedea visi a carità suadi, / d'altrui lume fregiati e di suo riso, / e atti ornati di tutte onestadi;... Vidi a' lor giochi quivi ed a' lor canti / ridere una bellezza che letizia / era nelli occhi a tutti li altri santi.* Nel mezzo della visione piú propriamente e rigorosamente gotica, nel senso della metafisica della luce, Dante introduce dunque un diverso, e ai suoi giorni piú moderno, ideale di bellezza: analogo a quello praticato, in pittura, da Giotto.

Ma abbiamo parlato, sin qui, del parallelismo tra Dante, che nella sua poesia si fa, implicitamente, storiografo e cri-

tico dell'arte medioevale, e Giotto pittore, in quanto critico sua volta della tradizione in cui era stato educato. Dobbiamo ricordare, però, che il *Purgatorio* è una montagna rigorosamente costruita, secondo le leggi del numero; e per questo ci è stato possibile paragonarla all'asterno di una cattedrale gotica. E anche qui possiamo trovare un parallelismo con l'opera di Giotto, con il progetto per il Campanile del Duomo di Firenze, che si conserva nel Museo dell'Opera del Duomo in Siena, redatto non molti anni dopo la morte di Dante.

Del Campanile cosí come fu progettato da Giotto scrive il Gosebruch che è di una eccellenza straordinaria, e potrebbe essere menzionato come uno dei capolavori supremi dell'architettura gotica, insieme con la cattedrale di Laon, che Villard de Honnecourt aveva celebrata come la piú bella; con le torri del Duomo di Strasburgo, secondo il progetto originario di Ervino di Steinbach. E a questo punto, ci conviene leggere gli apprezzamenti con cui si conclude la descrizione che del progetto di Giotto redige lo storico d'arte tedesco: « Il tramutarsi del robusto basamento nella cuspide slanciata, luminosa, protesa contro il cielo, sintesi a un tempo dell'arte costruttiva degli antichi e di quella gotica è degno di tutta l'ammirazione. Troviamo qui l'ampia dimensione della plasticità giottesca, quale l'avevamo rilevata nell'ordinamento delle sue figure, troviamo il senso per la pienezza dell'individualità in ciascuno dei suoi gradi, per il ritmico tramutarsi degli individui nel tutto, sicché possiamo definire la torre un simbolo per la totalità della vita »[6]. Ma non potrebbero, queste parole, definire anche l'architettura del *Purgatorio* dantesco?

[6] Martin Gosebruch, *Giotto, und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Köln, Du Mont, 1962, pag. 161.

INDICE DEI NOMI

A

Agilberto (s.), 105.
Agostino (s.), 62, 67, 79, 104.
Agrimi (Mario), 133.
Alain de Lille, 17.
Alighieri, v. Dante.
Anceschi (Luciano), 94.
Aquino (Tommaso d'), v. Tommaso.
Areopagita (Dionigi), v. pseudo-Dionigi.
Argan (Giulio Carlo), 134, 137, 150.
Arnaut Daniel, 57.
Arnolfo di Cambio, 150.
Assunto (R.), 34.
Auerbach (Erich), 65, 81.
Azzaro (Giuseppina), 33.

B

Bagnoregio (Bonaventura da), v. Bonaventura.
Balthasar (Hans Urs von), v. von Balthasar.
Battisti (Eugenio), 106, 133.
Baudelaire (Charles), 56.
Behler (Ernst), 30.
Bellonzi (Fortunato), 133.
Benjamin (Walter), 22.
Bernardo da Chiaravalle (s.), 18, 141, 142.
Bettinelli (Saverio), 8, 56.
Boccaccio (Giovanni), 140.
Boezio, 105, 116.
Bonaventura da Bagnoregio (san), 30, 148.
Bovi (Arturo), 133.
Brunetto Latini, 80, 124.
Bruyne (Edgar De), v. De Bruyne.
Buoninsegna (Duccio di), v. Duccio.

C

Cambio (Arnolfo di), v. Arnolfo.
Cangrande della Scala, 109.
Canterbury (Gervasio da), v. Gervasio.
Carli (Enzo), 48.
Cilento (Vincenzo), 74.
Cimabue, 106, 135, 150.
Clemente IV, v. Foulques (Guy).
Coleridge (Samuel Taylor), 56.
Contini (Gianfranco), 122.
Croce (Benedetto), 15, 42 sgg., 46, 48, 148.
Curtius (Ernst Robert), 17, 104.

D

Daniel (Arnaut), v. Arnaut Daniel.
Dante, 7, 8, 10, 18 sgg., 32, 35, 36, 53 sgg., 60 sgg., 70 sgg., 80 sgg., 90 sgg., 100 sgg., 110 sgg., 133 sgg., 140 sgg., 150 sgg.
De Bruyne (Edgar), 15, 17.
de la Sizeranne (Robert), 28.
Dewey (John), 21.
Dionigi Areopagita, v. pseudo-Dionigi.
Di Pino (Guido), 133.
Dostoevskij (Fjodor), 13.
Duccio di Buoninsegna, 36, 37, 38, 39, 46, 47.
Durando (Guglielmo), 30 sgg.

E

Eco (Umberto), 39.
Elinando da Montefreddo, 68.
Eliot (T. S.), 94.
Enrico III (imperatore), 50.
Erdmann (Johann Eduard), 30
Eriugena (Scoto), v. Scoto Eriugena.
Ervino di Steinbach, 152.
Eyck (van e Hubert van), v. van Eyck.

F

Falco (Giorgio), 7, 8.
Fallani (Giovanni), 133.
Figurelli (Fernando), 129.
Flaubert (Gustave), 14.
Foulques (Guy, papa Clemente IV), 106.

Friedrich (Hugo), 58, 85, 102, 104, 126, 130, 143, 145.
Frugoni (Arsenio), 10, 133.

G

Gervasio di Canterbury, 68.
Ghiberti (Lorenzo), 145.
Gide (André), 76.
Gilson (Etienne), 94.
Giotto, 133 sgg., 140 sgg., 150 sgg.
Giustiniano, 49.
Glunz (Heinz H.), 15, 17, 79, 80, 106, 112, 139.
Godaert (Paul), 61, 64.
Goethe (Johann Wolfang), 56.
Gosebruch (Martin), 151, 152.
Gregorio Magno (s.), 32, 94.
Gregorio da Rimini, 30.
Grossatesta (Roberto), 62, 126, 146, 148.
Grünewald (Mathis Gothardt Neithardt, detto), 16.
Guersi (Guido), 16.
Guidoni (Enrico), 44 sgg.
Guinizelli (Guido), 57.

H

Hardenberg (Friedrich von), v. Novalis.
Hegel (Giorgio Federico Guglielmo), 26, 34, 139.
Heintel (Erich), 121.
Herder (Johann Gottfried), 121, 139.
Hölderlin (Friedrich), 56.
Honnecourt (Villard de), v. Villard de Honnecourt.
Huizinga (Jan), 16.
Humboldt (Wilhelm von), 121.

J

Jantzen (Hans), 76, 77.

K

Katznellenbogen (Adolf), 25, 102, 146.
Kovach (Francis J.), 39, 114, 115, 116.

L

Latini (Brunetto), v. Brunetto Latini.
Leibniz (Goffredo Guglielmo), 24, 29, 30.
Leo (Ulrich), 73, 74, 84, 99.
Liebrucks (Bruno), 51, 121, 131.
Lille (Alain de), v. Alain de Lille.
Lorenzetti (Ambrogio), 46.
Luigi IX (san, re di Francia), 106.

M

Malagoli (Luigi), 133.
Mâle (Emile), 29, 30.
Mallarmé (Stéphane), 56, 76, 135.
Maltese (Corrado), 20.
Manacorda (Mario), 28.
Marcuse (Herbert), 49 sgg.
Mariani (Valerio), 136 sgg., 139, 150 sgg.
Marti (Mario), 108, 126, 127.
Martini (Simone), 46.
Mende (Durando di), v. Durando (Guglielmo).
Michelis (Panaiotis A.), 71.
Mollia (Franco), 133.
Montano (Rocco), 102.
Montefreddo (Elinando da), v. Elinando.

N

Neithardt (Mathis G.), v. Grünewald.
Nicola Pisano, 150.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 19, 28, 29, 48, 138.

O

Orseolo (Orso), 41.
Ozanam (Federico), 138.

P

Pagliaro (Antonino), 74, 75.
Panofski (Erwin), 62, 106, 107.
Petrocchi (Giorgio), 90.
Petrucci (Arnaldo), 77.
Pisano (Nicola), v. Nicola Pisano.
Platone, 40, 94.
Plotino, 73, 74, 95.
Procopio, 49.

Proust (Marcel), 27, 28, 29, 30, 136.
pseudo-Dionigi Areopagita, 36, 39, 40, 50, 62, 67, 74, 78, 79, 94, 95, 106, 114, 115, 147.

R

Raby (F. J. E.) 16.
Roncaglia (Aurelio), 57.
Ruskin (John), 13, 27, 28, 29, 43, 48, 138.

S

Saffaro (Lucio), 105.
san Luigi re, v. Luigi IX.
San Vittore (Ugo da), v. Ugo da San Vittore.
Sapegno (Natalino), 107, 113.
Scala (Cangrande della), v. Cangrande.
Scartazzini (Giovanni Andrea), 113.
Schlegel (Augusto Guglielmo), 41.
Schlegel (Federico), 29, 30.
Scoto Eriugena, 62, 67, 68, 74, 95.
Sedlmayr (Hans), 27, 58, 77, 102, 103, 104, 110, 144, 148.
Seiferth (Wolfang), 82, 112.
Sicardo vescovo di Cremona, 29.
Simpson (Otto von), v. von Simpson.
Sizeranne (de la, Robert), v. de la Sizeranne.
Solženitsyn (Aleksandr), 13, 14, 49.
Steinbach (Ervino da), v. Ervino da Steinbach.
Suger (abate), 62, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115.

T

Tatarkiewicz (Wladislaw), 30, 40.
Tessitore (Fulvio), 8.
Tommaso d'Aquino (san), 30, 35, 39, 58, 59, 62, 106, 112, 114, 115, 116.

U

Ugo da San Vittore, 17, 24, 61, 62, 106, 146, 148.
Ulivi (Ferruccio), 133.

V

Vandelli (Giuseppe), 113.
Van Eyck (Hubert e Jan), 16.
Vico (Giambattista), 121.
Villani (Filippo), 140.
Villard de Honnecourt, 152.
Vitellione, v. Witelo.
von Balthasar (Han Urs), 39.
von Simpson (Otto G.), 27, 103, 104, 105, 107.

W

Winckelmann (Giovanni Giovacchino), 28, 29, 139.
Witelo, 148.
Wittgenstein (Ludwig), 86, 87.
Wordsworth (William), 56.

Z

Zola (Emile), 136.

Finito di stampare presso la
S.A.G.S.A. - Grandate (Co)
giugno 1975

KU-307-268

CL 24-0066-9